

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**EM CENA: OS BASTIDORES DA SOCIEDADE
BRASILEIRA EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**

SANDRO ALBINO ALBANO

Florianópolis

2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**EM CENA: OS BASTIDORES DA SOCIEDADE
BRASILEIRA EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**

Dissertação de mestrado, escrita sob orientação da professora Dr^a. Helena Tornquist e apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), como requisito para obtenção do título de Mestre em LETRAS - Teoria Literária.

Florianópolis

2006

DEDICATÓRIA

*À professora e grande amiga de sonhos e realizações
Salette Lopes Antonio, pelo cuidado que sempre teve comigo e pelo incentivo ao
início desta caminhada.*

AGRADECIMENTOS

À **professora Dr^a. Helena Tornquist**, pela orientação nesta trajetória de desafios, de exigências e de aprendizagens, mas muito mais pela professora que foi. Ensinou-me aprender a aprender, possibilitando-me concretizar este verdadeiro sonho.

Ao **professor Dr. João Hernesto Weber**, que me aceitou como aluno especial, pelas suas duas disciplinas nas quais fui aluno e pelas orientações na banca de qualificação. Agradecimentos também à **professora Dr^a.Tânia Ramos** e ao **professor Dr. Stélio Furlan**.

À Secretária do Curso, **Elba Ribeiro**, sempre tão comprometida, prestativa e competente.

Aos meus *Amigos* e a todos que me amam. Obrigado pela paciência e carinho que tiveram comigo nestes últimos tempos.

Em especial, com todo o respeito e amor, ao meu **PAI** João e à minha **MÃE** Irene, pelas orações que a mim destinaram, pela minha educação – que é um grande tesouro – e pelo amor incondicional que têm me dado. Dedico esta dissertação de Mestrado a vocês e a todos da nossa família.

Com muito respeito, um agradecimento a **DEUS**: pela minha saúde, perseverança e fé.

RESUMO

O presente estudo procura mostrar a evolução do tratamento das questões sociais nos contos de Machado de Assis, a partir dos *Contos Fluminenses* (1870) até *Histórias sem Data* (1884), sem deixar de considerar narrativas de outros momentos, de modo especial quanto à necessidade de usar máscaras para viver em sociedade. Como Machado de Assis foi também um mestre na arte do drama e herdou muitos recursos do teatro, percebe-se que as cenas vão-se tornando reveladoras do que as pessoas ocultavam. Mostrando os personagens em cena, o narrador faz ver como as pessoas agiam para alcançar seus interesses numa sociedade de classes. Ou seja, pela leitura dos contos, vemos no palco do século XIX, um cenário em que agem pessoas hipócritas, interesseiras e ambiciosas entre as quais os agregados, que na ânsia de escalada social, lutam para alcançar o *status* da classe privilegiada ao lado dos que, no topo da pirâmide, agem por conveniência. Denunciando todas as mazelas sociais da época, o escritor dirige seu olhar também para os bastidores da miséria, para os marginalizados, que tentam continuar o espetáculo da vida, de modo especial, os escravos. Procura-se mostrar nesta leitura, que nos contos, eram construídas cenas reveladoras de uma sociedade que ocultava suas frustrações à luz das aparências.

ABSTRACT

The present study seeks to demonstrate the evolution in addressing the social matters and conditions in Machado de Assis' stories, from *Contos Fluminenses* (1870) (Stories of Rio de Janeiro) until *Histórias sem Data* (1884) (Histories without Date), without forgetting to consider narratives of the moments, especially in relation to the need of wearing masks to live in human societies. As Machado de Assis as also a master in the art of the drama and inherited many resources from the theater, one becomes aware that the scenes become more and revealing of what people used to hide. Slowing the characters on stage, the narrator makes the spectator see how people acted to reach their interests in a society divided into social classes. That is, through reading the stories, we are able to see, on stage of the 19th century, scenario in which hypocritical, self-seeking and ambitious people act, among the entourage, who in the anxiety of social ascend, fight to reach the status of the privileged class side-by-side of those who, at top the pyramid, act out of convenience. Denouncing all social flaws of the time, the writer also directs his look to the back-stages of misery, to the society's excluded individuals that try to go on with the show of life, among those, specially the slaves. This reading wishes to demonstrate that in these stories, revealing scenes of society that hid its frustrations in the light of dales pretenses were built.

*Eu gosto de catar o mínimo e o escondido.
Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu,
Com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto.*

(Machado de Assis)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 MACHADO DE ASSIS NO CENÁRIO DA CORTE.....	18
2 NOS BASTIDORES DA CRÍTICA.....	36
2.1 Relendo a história com Machado de Assis.....	36
2.2 O mestre do conto.....	44
3 EVOLUÇÃO E CONVERGÊNCIA – DOS CONTOS FLUMINENSES A HISTÓRIAS SEM DATA.....	52
3.1 Matrimônio e patrimônio.....	52
3.2 O amadurecimento do narrador.....	67
3.3 Ser ou parecer?.....	76
4 A SOCIEDADE EM CENA.....	87
4.1 A teatralidade dos contos.....	87
4.2 O cotidiano burguês.....	93
4.3 O destino dos marginalizados.....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129

INTRODUÇÃO

A propósito de Machado de Assis, o crítico Alfredo Bosi afirmou: *nem utópica nem conformista, a razão machadiana escapa das propostas cortantes do não e do sim: alumia e sombreia a um só tempo, espelha esfumando, e arquiteta fingidas teorias que mal encobrem fraturas reais*¹.

Ao nos propormos estudar uma obra já tão discutida como é a de Machado de Assis, temos consciência dos riscos que se apresentarão. Tentando contorná-los, houve a preocupação inicial de, entre tantos estudos existentes, consultar textos dos mais respeitados críticos do autor, com especial atenção a Antonio Candido, Roberto Schwarz, Alfredo Bosi e Raimundo Faoro, além de trabalhos mais recentes, o que talvez compense as lacunas deste texto. Mas certamente se trata de uma obra que ainda tem muito a nos dizer. Como homem de seu tempo, Machado de Assis exercia a crítica e agia de acordo com o que pregava. Assim, podemos dizer que ele escreveu para o seu momento e para os tempos que viriam depois. Trata-se de uma obra sempre em cena que, ao ser revisitada, continua a despertar interesse e proporciona muitas descobertas ao leitor de agora.

¹ BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 126.

Por isso, neste trabalho, pretendemos retomar aspectos do momento em que o escritor viveu, e com apoio em algumas investigações, mostrar de que maneira, em suas criações ficcionais, a sociedade ia sendo revelada. Considerado o romancista do Segundo Reinado, Machado acompanhou os acontecimentos da época e percebeu as diferenças profundas, que havia em todos os setores da vida nacional. Em meados do século XIX, o Brasil continuava como no passado: poucos decidiam as questões socioeconômicas. Como lembra Roberto Schwarz, *a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa.*² No presente estudo, voltado, de modo especial, para os contos escritos entre 1860 e 1884, pretendemos nos ocupar também dessa multidão, enfocando especialmente os agregados e todos os que lutam pela ascensão social.

É importante dizer que não é a História em si que objetivamos, pois muitas considerações que aqui serão tecidas já são bem conhecidas. Nossa intenção, ao retomar aspectos da historiografia mais recente sobre a sociedade brasileira foi contextualizar o conto de Machado de Assis. Nesta tentativa de rever a História, de acordo com uma visão mais atual³, lembramos esta observação de Ferreira Gullar: *a História humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos*

² SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2000, p. 15-6. (O autor estuda os romances do início da carreira de Machado de Assis).

³ Entre outros historiadores foram consultados Caio Prado Jr. E Emília Viotti da Costa.

*colégios, nas usinas, nos namoros de esquina.*⁴ Isso nos remete ao Machado que abordava a sociedade a partir da temática da periferia, seja do capitalismo, seja referente ao lado hipócrita do ser humano.

O levantamento da fortuna crítica de Machado nos instigou, ou pelo menos possibilitou, enxergar novos ângulos. Por essa razão que, para melhor conhecer a sociedade, consultamos *A pirâmide e o trapézio* de Raymundo Faoro que faz uma investigação fundamental do mecanismo institucional do Segundo Reinado e inícios da República, apoiando-se em dados de sua própria pesquisa histórico-sociológica, aplicada à ficção machadiana. Consultamos também *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo* de Roberto Schwarz, um estudo histórico-estrutural da ficção machadiana a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde percebemos a correspondência entre o estilo narrativo de Brás Cubas e o perfil ideológico da sociedade brasileira oitocentista, paradoxalmente escravista e burguesa. Também *Machado de Assis: Impostura e Realismo* de John Gledson, que nos forneceu um panorama da sociedade brasileira do século XIX, pois neste estudo, *Dom Casmurro* é considerado um romance realista na concepção e no detalhe, ao abordar, entre outros temas, e não diferente de outros críticos da sociologia da literatura, o drama dos agregados.

Sendo o nosso objetivo o conto, seguimos o caminho que Machado percorreu, através de alguns textos críticos. De fundamental importância, embora não enfocando propriamente aspectos histórico-sociais, foi o estudo de Patrícia

⁴ GULLAR, 1996 *apud* OLIVEIRA, 1996, p. 586 -. Poeta da Geração de 60, Ferreira Gullar consagrou-se pela poesia de denúncia política e social.

Lessa Flores da Cunha em seu livro *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Neste trabalho, a produção de Machado de Assis é analisada à luz da obra de Edgar Allan Poe, aproximando as *teorias de Poe às práticas machadianas, tomando-as como os duplos e seus avessos*.⁵ Cabe registrar que a autora fez um apanhado minucioso e significativo com a cronologia dos contos de Machado de Assis e suas respectivas publicações, de muita utilidade na presente pesquisa.

Por último, em nossa revisão da crítica, utilizamos o trabalho de Alfredo Bosi *O Enigma do Olhar*, de modo especial o ensaio *A máscara e a fenda*, no qual Bosi faz um estudo da “evolução” do conto machadiano de *Contos fluminenses a Papéis Avulsos*. O crítico mostra a necessidade da máscara que vai sendo usada de forma cada vez mais consciente pelo escritor.

Ao estudarmos Literatura, naturalmente, nos vem à mente a seguinte pergunta: de que forma o texto foi construído? Entramos, assim, no terreno da velha e sempre presente discussão sobre a forma literária, que, entretanto, não pretendemos aprofundar aqui. Ao analisar os contos de Machado de Assis, cabe lembrar Antonio Candido quando diz que a questão está ligada aos vínculos entre a obra literária e o ambiente, ou seja, às condições sociais de sua criação, que foram compreendidos de modos diferentes pela crítica literária. Em certo momento do século XIX, chegou-se a acreditar que o conteúdo de realidade social era a medida para a análise da obra. Posteriormente, o valor estético passou a ser

⁵ FLORES DA CUNHA, Patrícia. *Machado de Assis: Um escritor na capital dos trópicos - sobre o conto de MA e de E. A.Poe*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998.

entendido como primordial, as operações formais postas em jogo é que conferiam a peculiaridade da obra, tornando-a independente de qualquer condicionamento social. Ao avançar teoricamente a partir destas posições opostas, Antonio Candido afirma:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.⁶

Já para Roberto Schwarz, a lógica que rege a sociedade rege também a obra.

do conjunto mais ou menos contingente de condições em que uma forma nasce, esta retém e reproduz algumas – sem as quais não teria sentido – que passam a ser o seu efeito literário, o seu “efeito de realidade”, o mundo que significa. Eis o que interessa: passando a pressuposto sociológico uma parte das condições históricas originais reaparece, com a mesma lógica, mas agora no plano da ficção e como resultado formal. Neste sentido, formas são o abstrato de relações sociais determinadas, e é por aí que se completa, ao menos ao meu ver, a espinhosa passagem da história social para as questões propriamente literárias, da composição – questão de lógica interna e não de origem.⁷

Para este crítico, a forma está relacionada à abstração: o romance carrega vida através da forma, percepção da dinâmica social, que também dá forma a uma sociedade que poderia ser inteligível. Assim, a lógica que está na forma social organiza e/ou localiza uma forma literária. E a forma literária também lê uma forma social.

⁶ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p 4.

⁷ SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2000, p. 51.

Se outros também trataram desse assunto, a partir disso e, em se tratando da organização metodológica deste trabalho, e da nossa apreciação dos contos de Machado de Assis, consideremos este pensamento do artista Pablo Picasso: *se houvesse uma única verdade, não seria possível pintar cem telas com o mesmo tema.*

Não podemos esquecer que a literatura é um princípio de abstração com imbricações sociais e artísticas capazes de possibilitar uma leitura do ser humano, principalmente em sua instância social. Isso ocorre e é possível porque a ciência nos dá um conhecimento conceitual de uma situação e a arte nos dá a experiência dessa situação. É por isso que para Eagleton, *a ilusão – a experiência ideológica comum dos homens – é o material sobre o qual o escritor trabalha. - A arte contribui para a nossa libertação da ilusão ideológica.*⁸

A partir desses pressupostos, procuraremos acompanhar, através dos contos, a evolução das idéias do autor. Sabemos que o conto está entre os grandes gêneros do século XIX, e que Machado de Assis é a grande representação do conto literário brasileiro neste mesmo século. Seu primeiro conto “Três tesouros perdidos” saiu na *Marmota Fluminense* em 1858. Como Machado de Assis escreveu durante toda a segunda metade do século: foram aproximadamente duzentos contos publicados em jornais e revistas do Rio de Janeiro, o *Jornal das Famílias*, a *Gazeta de Notícias*, a revista *A Estação*. Dentre estes, publicou 68 em livros, em seleção feita por ele mesmo.

⁸ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Terry Eagleton [tradução: Waltensir Dutra]. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

A primeira coletânea foi *Contos Fluminenses* na qual constou a publicação de seis contos que haviam saído no Jornal das Famílias, entre 1864 e 1869. Para completar essa obra, Machado escreveu mais um conto, que não tinha sido publicado ainda, intitulado “Miss Dollar”. *Histórias da Meia-noite* foi sua segunda coletânea que é formada por seis contos escolhidos em meio a 26 histórias publicadas entre 1870 e 1873, que foi o seu ano de edição. Depois disso, editada em 1882, surge *Papéis Avulsos* com doze contos publicados, em sua maioria, na *Gazeta de Notícias*, mas também nas revistas *A Estação*, *A Época* e *O Cruzeiro*. (todos publicados nesses periódicos entre 1875 e 1882).

As coletâneas seguintes, *Histórias sem Data* (publicada em 1884, com dezoito contos); *Várias Histórias* (publicada em 1896, com 16 contos) e *Páginas Recolhidas* (de 1899, com 11 contos), apresentam contos quase todos saídos na revista *A Estação* e na *Gazeta de Notícias*. Machado explica que reuniu estas histórias em coletâneas: em *Várias Histórias* e *Páginas Recolhidas*, refere-se ao tamanho do livro e a atualidade dos contos, enquanto que para *Histórias sem data* há uma explicação pelo próprio título, pois a maior parte daquelas histórias não tinha mais data da publicação. Para Machado, o importante é que tais contos deveriam ser entendidos como *cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia*.⁹ A última reunião de contos foi publicada em 1906: *Relíquias da Casa Velha* é constituída por nove histórias escritas para periódicos variados. Esta traz temas polêmicos, como o da escravidão no conto inicial “Pai contra mãe”, de

⁹ MACHADO de ASSIS, J. M. & NABUCO, Joaquim. *Correspondência*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 368.

que trataremos aqui. Se considerarmos que seu primeiro conto foi de 1858, no início de sua carreira, e que o conto “O escrivão Coimbra” é de 1908, vemos que foi um longo percurso.

Neste estudo são analisados contos que integram o volume *Contos Fluminenses*, (de 1870) nos quais, apesar de se considerar a mentira necessária, paga-se um preço por isso, ou seja, há punição dos personagens, como vemos em *O Segredo de Augusta* e *Luís Soares*. A seguir, mostramos que nas *Histórias da Meia-Noite*, publicadas em 1873, já se começa a perceber que é possível ter recompensa pela mentira e pelo engano, e para isso, estudamos o conto *A parasita azul* e *As Bodas de Luís Duarte*. Já em *Papéis Avulsos* (de 1882), a fase considerada de amadurecimento do autor, através de *Teoria do Medalhão* e *O Espelho*, percebe-se que a necessidade da máscara é muito mais consciente – apresentada agora com mais dissimulação. E, ainda nesta mesma linha, vemos em *Histórias sem Data*, coletânea de 1884, a denúncia de uma sociedade medíocre através dos contos *Galeria Póstuma*, *Fulano* e *Anedota Pecuniária*.

No capítulo seguinte, considerando que Machado de Assis foi um mestre na dramaticidade, procuramos mostrar que o conto se estrutura em cenas, percepção que tem o apoio nesta observação de Roberto Schwarz: (em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*) *a pintura aprofundada de um tipo obriga à esquematização da correspondente estrutura histórica. Para dar vida ao protagonista foi preciso trazer*

à cena [grifo nosso] *um elenco de personagens que em certo plano resumisse a sociedade nacional.*¹⁰

De forma semelhante, em seus contos, o modo de armar as cenas, a fala aos bastidores e a crítica à própria montagem, podem ser vistos como uso de recursos que herdou do teatro, como lembra Barreto Filho, (...) *do teatro também adveio a sua simplificação do cenário e a concentração do interesse no jogo dos caracteres e na análise das paixões, bem como um certo modo de contar a vida em cenas sucessivas, bastando-se a si mesmas.*¹¹ Machado, além de penetrar a realidade pelas palavras, muitas vezes, valendo-se da ironia, mostra esta mesma realidade sem dizê-la.

Ver a sociedade presente na obra de Machado de Assis implica também ver o contexto em que ele transitou: homem observador, Machado, como escritor, elaborou uma obra capaz de mostrar não *apenas os campos de batalha e os gabinetes presidenciais*¹², mas o que estava por trás das ações humanas no cotidiano. No transcorrer deste estudo, talvez se confirme a observação de Lúcia Miguel-Pereira, que o mostra ocupado em traçar o quadro social de sua época: *suas criaturas, largamente humanas, evidenciadas em suas reações a irremediável solidão dos seres perdidos num mundo cognoscível, são ao mesmo*

¹⁰ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis* -. São Paulo: Duas Cidades, 1990, P. 85.

¹¹ BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: AGIR, 1947, p. 56.

¹² Cf. nota 4. Ferreira Gullar.

*tempo brasileiras, cariocas, traindo em todos os seus gestos o ambiente em que viviam.*¹³ (grifos nossos).

¹³ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, p. 36.

1. MACHADO DE ASSIS NO CENÁRIO DA CORTE

Sabemos que Machado de Assis foi considerado durante certo tempo um escritor distanciado da vida de seu país. A acusação de desinteresse pelo local marcou a crítica da primeira metade do século XX. A respeito dessa questão Brito Broca assim se posicionou:

Muito se tem falado no absenteísmo de Machado de Assis, e ainda hoje há quem venha acusar o escritor de indiferente e alheio à nossa realidade político-social. O mais curioso é que se aponta isso como um defeito capital, uma falha imensa e imperdoável na obra do autor de Dom Casmurro, como se só ele, em nossa literatura, tivesse a obrigação de tomar partido, de fazer a propaganda abolicionista e republicana, enquanto em outros escritores essa abstenção fosse perfeitamente desculpável.¹⁴

Assim, relacionando história, literatura e sociedade, no presente estudo, pretendemos ler o texto de Machado de Assis como produção de um escritor inserido na vida social e política de seu tempo.

Tendo nascido em 1839, no Rio de Janeiro, um ano, portanto, antes de ser decretada a Maioridade do Imperador Dom Pedro II e ali falecido em 1908, a trajetória de Joaquim Maria Machado de Assis acompanhou a do Império (a grandeza e o declínio do Segundo Reinado) e os primeiros passos claudicantes da República. Assim, o cenário político, histórico, econômico e social em que ele

¹⁴ BRITO BROCA. *Jornalista político*. In: BOSI, Alfredo et al. Machado de Assis, p. 363.

viveu é o que pretendemos ver, já que este é o contexto que encontramos em seus textos.

Sabemos que a época que ficou conhecida como o período do Segundo Reinado se estendeu de 1840, com a subida ao trono do imperador D. Pedro II, então com 15 anos de idade, até 1889, data da proclamação da República, sendo considerado o mais longo período da história política brasileira, sob o governo de um mesmo homem. A essa época costuma-se atribuir uma certa estabilidade, ordem e tranqüilidade, ao contrário da agitação que assinalou a fase regencial que a precedeu.

Lilia Moritz Schwarz assim caracteriza o momento: *passadas as revoltas das Regências, o país era entendido como um oásis em meio à confusa situação latino-americana, e um monarca de linhagem e estilo europeus parecia garantir a paz e, por extensão, a civilização.*¹⁵

Tem sido lembrado também que a estabilidade do Segundo Reinado pode ser focalizada sob dois parâmetros opostos: exemplo de “aceitação” do regime monárquico sob D. Pedro II, mas com determinadas contestações sociais e políticas, ou por outro lado, apenas a comprovação de que a participação da sociedade era praticamente nula.

A sociedade brasileira caracterizava-se, na segunda metade do século XIX, pela polarização em dois grupos que podiam ser considerados opostos e, simultaneamente, dependentes: **senhores** e **escravos**. Os primeiros, apesar da

¹⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p.125-6.

sua condição de **donos** de escravos, dependiam dos trabalhos destes que, afinal, eram os que davam valor às propriedades. Os escravos, por sua vez, apesar de serem os produtores da riqueza, não passavam de **mercadorias**; podiam ser negociados e eram contados entre os animais na condição de “peças”. Eles, como os índios, não faziam parte do conjunto de cidadãos brasileiros, sendo que a Constituição outorgada em 1824 sequer os mencionava.

Não será novidade afirmar também que, numa sociedade assim constituída, a estabilidade social assentava-se, necessariamente, no fato de que cada segmento dela parecia reconhecer e aceitar seu lugar e o papel a ele correspondente, com raras contestações. Isso quer dizer que a estabilidade significava, na verdade, o respeito e a manutenção de uma ordem rigidamente estabelecida e que se apresentava como natural e inquestionável. Sendo assim, o Segundo Reinado acabava se configurando uma sociedade senhorial e patriarcal, em que as possibilidades de mobilidade social eram poucas e devidamente controladas pelo segmento dominante.

Para Sidney Chalhoub,

As políticas de dominação vigentes na sociedade brasileira do século XIX poderiam ser apropriadamente descritas como paternalistas. (...) a lógica de domínio estava presente tanto nas estratégia de subordinação de escravos quanto de pessoas livres dependentes, e que sua característica principal era a imagem da inviolabilidade da vontade senhorial¹⁶.

Não podemos deixar de evidenciar os homens livres, que não eram os escravos e nem os senhores; e, faltava-lhes o dinheiro. Por isso, tornavam-se

¹⁶ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.58.

dependentes ou agregados, vivendo de favor na propriedade dos seus senhores. Na obra de Machado, são muitos os agregados. Entre estes, um exemplo bem conhecido é de José Dias, agregado de D. Glória, mãe de Bentinho, na obra *Dom Casmurro*. José Dias *deseja evitar o casamento de Bento e Capitu por um motivo bem compreensível, e até egoísta: preservar sua posição na família Santiago, privilegiada, porém dependente.*¹⁷

Em seu conhecido ensaio *As Idéias fora do lugar*¹⁸, Roberto Schwarz lembra que, diferentemente de José de Alencar, Machado de Assis centraliza a periferia, e desloca as “Aurélias” para a margem.

E ainda sobre os agregados, afirma:

*Nem proprietários, nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. (...) assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força.*¹⁹

Na verdade, a sociedade brasileira possuía setores intermediários entre esses dois pólos que não apareciam muito, pois sua configuração mais geral reproduzia, de certo modo, a posição básica. Além disso, os registros históricos mais comuns geralmente não mostram os bastidores, nos quais é interessante apontar contradições ilustrativas. Havia, nas cidades (e sobretudo na Corte), uma sociedade refinada, “cultura”, esclarecida, que estudava na Europa, que consumia os produtos da moda dos países mais adiantados, que assistia aos espetáculos

¹⁷ GLEDSON, John. *Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 50.

¹⁸ SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2000, p. 10.

¹⁹ Idem, p. 16.

teatrais em língua estrangeira, mas que, ao mesmo tempo, lia e fazia publicar nos jornais, anúncios de compra, venda, leilões, bem como fuga de escravos.

Assim, do ponto de vista social, a estabilidade característica do Segundo Reinado significava imobilismo e rigidez no controle das divergências e contradições sociais, não permitindo que viessem à tona os problemas que esta escondia ou, mais propriamente, criava. Entretanto, um fato iria modificar essa aparente estabilidade e traria transformações que mais tarde resultariam na queda do Império e, conseqüentemente, na proclamação da República: o fim do tráfico negreiro, com a lei Eusébio de Queiroz, de 1850. Para Caio Prado Jr., *nenhum outro acontecimento da nossa História teve talvez repercussão tão profunda. Por suas conseqüências, mediatas e imediatas, ele se faz sentir até os últimos anos do Império.*²⁰

O fim do tráfico negreiro tem sido apontado como o início das mudanças significativas na vida brasileira, em especial a intensificação da vida comercial. O relatório de 1860 da Comissão de Inquérito da Câmara sobre o meio circulante assinalava:

*(a supressão do tráfico), como é sabido, teve um imenso alcance, mudando completamente a face das coisas na agricultura, no comércio, na indústria. Os capitais que eram empregados nestas ilícitas transações afluíram à praça, do que resultou uma baixa considerável nos descontos; o dinheiro abundava e uma subida extraordinária teve lugar nos preços das ações de quase todas as companhias.*²¹

²⁰ PRADO JR., Caio. *Evolução política do Brasil: colônia e império*. 15.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.90.

²¹ NABUCO, Joaquim *apud* PRADO JR., Caio. Op. cit., p. 93.

O período de 1850 a 1860 presenciou o surgimento de grande número de novos empreendimentos, como registra Castro Pereira.²² É o começo de uma modesta atividade industrial, *de um Brasil em plena adolescência, encorpando-se, ganhando forças para os rudes embates que o esperam nos decênios a seguir.*²³

Além disso, apesar de ainda a forma produtiva ser escravista, vemos que no terreno econômico, o Brasil entrava definitivamente, e de forma irreversível, em uma nova forma econômica: o capitalismo. Um relatório da secção de artes liberais e mecânicas da primeira *Exposição Nacional*, realizada em 1861, já apontava que *o atraso das manufaturas no Brasil é expressamente atribuído ao emprego do trabalho escravo no país.*²⁴ O novo sistema era incompatível com a escravidão, que significava um entrave para o desenvolvimento. A incipiente indústria manufatureira, que se formara no país no período acima referido, já sentia o problema que a servidão representava para o seu desenvolvimento.

Dois obstáculos entravavam o movimento abolicionista: a idéia de que a agricultura (ainda a base da economia brasileira) entraria em colapso se lhe faltasse o braço escravo e o conceito de propriedade privada com a noção generalizada, de que o escravo era propriedade do senhor, não sendo justa a abolição sem indenização.

²² Este autor descreve o período, destacando que houve concessão de privilégio para diversas indústrias de invenções; por exemplo, de 62 empresas industriais, além de bancos de depósitos e descontos, criação de caixas econômicas, companhia de navegações, de seguro, entre outros avanços na área tecnológica apud PEREIRA, Astrogildo. *"Instinto e consciência de nacionalidade"*. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1981. (Coleção Escritores Brasileiros. Antologia & Estudos). p. 373.

²³ PEREIRA, Astrogildo. Id.Ibidem, p. 373.

²⁴ PRADO JR. Caio. *História econômica do Brasil*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1967. p.175-6.

Os dilemas dessa época são registrados por Machado de Assis no conto *Mariana*, publicado em 1871. Mariana, a personagem central, é uma linda mulatinha, talvez pudesse ser uma escrava Isaura, muito bem tratada pela sua senhora e por todos da casa; não obstante, a sua relação com todos também era clara: apesar de tudo ela não passava de uma cativa. Quem conta a história é o personagem Coutinho. É por ele que Mariana se apaixona, adocece, e foge; por isso é tida como ingrata, apesar de sua senhora ser muito afeiçoada a ela. Ao final do conto, não correspondida por seu senhor, numa cena de desespero, ela se mata com veneno. Para Sidney Chalhoub,

*A aproximação entre escravidão e liberdade, para enfatizar a precariedade e os limites de qualquer experiência de liberdade numa sociedade paternalista, organizada em torno da reprodução dos laços de dependência pessoal, politiza eficazmente o drama do processo de emancipação dos escravos, então em evidência. Escravidão e paternalismo, cativo e dependência pessoal, pareciam duas faces da mesma moeda. (...) “Mariana” transforma-se então em documento sobre um impasse histórico, visão ou interpretação de uma crise que mobiliza a sociedade inteira.*²⁵

A abolição da escravatura, mesmo podendo ser considerada a primeira campanha nacional verdadeiramente popular, destacou-se como o acontecimento mais expressivo no conjunto de transformações que assinalou a segunda metade do século XIX. Era necessário respeitar o escravo como ser humano e que, por isso, não podia mais ser tratado como objeto, coisa, propriedade de outros seres humanos. Conquistada após longa e tumultuada campanha, não representou,

²⁵ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.135.

contudo, o atendimento aos interesses dos escravos ou mesmo dos grupos sociais mais avançados politicamente, que realizaram a campanha abolicionista.

Assim, para José Murilo de Carvalho,

A Monarquia aboliu a escravidão em 1888. Mas a medida atendeu antes a uma necessidade política de preservar a ordem pública ameaçada pela fuga em massa dos escravos e uma necessidade econômica de atrair mão-de-obra livre para as regiões cafeeiras. O problema social da escravidão, o problema da incorporação dos ex-escravos à vida nacional e, mais ainda, à própria identidade da nação, não foi resolvido e mal começa a ser enfrentado²⁶.

Dessa forma, houve poucas alterações na estrutura da sociedade: a massa trabalhadora continuou submetida a condições de exploração total e o pagamento pelo trabalho, em alguns casos, não chegou a ser estabelecido, pois o pagamento em espécie, feito nos “barracões” das fazendas, representava formas atualizadas de se obter o trabalho, em troca da simples sobrevivência (e, ainda assim, em níveis muito baixos) do trabalhador. Por outro lado, em alguns casos, a partir da abolição, organizou-se o trabalho assalariado, e com a participação do imigrante, incrementaram-se as migrações internas que forneceram trabalhadores nacionais para as áreas economicamente mais ativas: o sul cafeeiro e o norte seringueiro.

Em suma, a obra da abolição, tal como a da independência, foi incompleta. Segundo Emília Viotti da Costa, a abolição *promovida principalmente*

²⁶ CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.23/4.

*por brancos, ou por negros cooptados pela elite branca [...] libertou os brancos do fardo da escravidão e abandonou os negros à sua própria sorte.*²⁷

É sabido que as questões como a abolição, as disparidades regionais, o descontentamento de alguns setores da sociedade, como o Exército, não encontraram respostas adequadas por parte do regime. As bases do trono estavam sendo paulatinamente minadas. O momento era de ruptura. As instituições políticas, como o Senado vitalício e o Conselho de Estado, reduto do espírito conservador-retrógrado, freavam a marcha do país.²⁸ Quando da abolição definitiva da escravidão, em 13 de maio de 1889, o Império já estava nos seus últimos dias.

Caio Prado Jr., em sua *Evolução política do Brasil*, assim assinala a imobilidade que representava para o país o desgastado regime:

*A história do Segundo Reinado nos fornece, em toda sua evolução, as mais evidentes provas de que as instituições imperiais representavam um passado incompatível com o progresso do país, e que, por isso, tinham de ser, mais dia, menos dia, por ele varridas. A questão servil é disto o mais frisante exemplo. Na sua solução não fez o Império outra coisa que protelar, limitando-se a pequenas concessões (mas não foi a liberdade dos nascituros), numa palavra, marcar passo, enquanto a nação avançava vertiginosamente. Só resolveu o governo imperial alistar-se na corrente quando o problema já estava à sua revelia praticamente solucionado pela alforria particular e pela impossibilidade de reter os escravos que abandonavam em massa as fazendas, o que não só desorganizava por completo a vida econômica do país, como ainda tornava de todo precária a ordem pública que lhe cabia manter.*²⁹

A incapacidade do Império em se adaptar aos novos tempos, ao processo evolutivo do país, só ia aumentando o desprestígio das instituições monárquicas e

²⁷ COSTA, Emília Viotti. *Da senzala à colônia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

²⁸ PRADO JR., Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1965, p. 99.

²⁹ Idem. p. 100.

a derrubada da monarquia, principalmente, com a implantação da **República** a 15 de novembro de 1889, que foi resultado de uma rebelião militar. No momento da ruptura, *“o povo assistiu aquilo bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava. Muitos acreditavam sinceramente estar vendo uma parada”*.³⁰ Assim, como na Independência, a população não tomava parte nos acontecimentos. Era a classe dominante que realizava as mudanças, pois estas eram vitais aos seus interesses naquela conjuntura.

A preocupação manifestada dos proclamadores da República havia sido a de promover as mudanças necessárias sem afetar a ordem pública, sem convulsionar a sociedade.

Pode-se afirmar com Cruz Costa que:

*[...] as lutas sustentadas por Floriano Peixoto, durante três anos, salvaguardando e, por fim, consolidando o regime republicano, correspondiam a vagos anseios políticos da classe média. Em torno dele, apoiando-o os grupos da classe média procuravam articular-se, opondo-se à força da oligarquia. Pouco a pouco também se desfazia a aliança que se dera para derrubar o antigo regime. (...) consolidada a República, as oligarquias afastariam os militares do poder, reocupando o novo aparelho do Estado.*³¹

Do ponto de vista histórico-político, a Primeira República praticamente não representou ruptura com relação ao Império. Nela se manteve o predomínio incontestado das oligarquias, compostas pelos grandes proprietários de terra, e as transformações foram apenas formais, ligadas a mudanças de atividades (café,

³⁰ CARONE, Edgard. *A Primeira República (1889-1930): texto e contexto*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969, p.167.

³¹ COSTA, João Cruz. *Pequena história da República*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 58.

cacau, borracha em lugar de açúcar) e de lugares (Centro-Sul ao invés do Nordeste).

Além disso, o continuísmo político é um processo que ocorria em todos os níveis e esferas de poder. Nos cargos em que se permitia a reeleição, os mesmos líderes ou chefes se perpetuavam. As presidências (da República e dos estados) eram ocupadas por elementos provenientes da mesma família ou do mesmo partido e, via de regra, por indicação de seu antecessor.

Como dissemos, Machado de Assis vivenciou todos esses momentos de transformação social do país, que ocorreram na segunda metade do século XIX. Ao nos voltarmos para a produção contística deste autor, será importante considerar o seu papel, como escritor e crítico, pois, atento ao meio em que viveu, o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ao escrever, era uma espécie de intérprete de sua época – um momento de “fermentação renovadora” que atingia a vida econômica, política, social e cultural do país.

No período em que se afirmava a nacionalidade, como se sabe, dezenas de obras importantes para a nossa história e crítica literária vieram à luz, e nomes como Tobias Barreto, Sílvio Romero, José Veríssimo, Alúzio Azevedo, Franklin Távora entre outros, firmaram-se definitivamente na nossa história. Para Astrogildo Pereira,

Um exame detido daquele período de inquietação e agitação nos levará a concluir que era tudo reflexo, na superfície, do movimento íntimo e profundo de afirmação da consciência nacional, que buscava definir contornos de sua fisionomia autônoma, talhada em consonância com a fisionomia da

*nacionalidade já esboçada pela mão da história. Em verdade, o decênio de 70 a 80 assinalou o momento de transição dialética daquilo que até então era apenas instinto de nacionalidade para o estágio mais elevado de consciência da nacionalidade em ascensão.*³²

Para o referido autor, é neste decênio que se situa a obra de Machado de Assis, obra que *exprime [...] melhor que outra qualquer em nossa história literária, a mais pura substância dessa consciência nacional.*³³

No caso de Machado de Assis é importante destacar o que afirma Helena Tornquist:

*o escritor foi uma voz uma voz solitária no período em que a palavra de ordem era o nacionalismo. Sua posição independente, procurando manter-se eqüidistante entre a submissão ao estranho e as manifestações exaltadas de ufanismo, explica a incompreensão daqueles que defendiam a causa da nacionalidade como forma de legitimação da cultura brasileira.*³⁴

Com efeito, a partir do *Instinto de Nacionalidade*³⁵ é possível perceber Machado afirmando que o elemento indígena e a descrição nacional são importantes, mas *erro seria constituir-los um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fôra a sua absoluta exclusão.*³⁶ Ou seja, não estava somente na figura indígena o grande legado do patrimônio nacional.

Machado evidenciou nessa crítica que, em uma literatura nascente, seria importante traçar elementos da cultura local, porém que não fizessem de tal

³² PEREIRA, Astrogildo. "Instinto e consciência de nacionalidade". In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. p. 379.

³³ PEREIRA, Astrogildo. Loc. cit.

³⁴ TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas: o teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*. São Leopoldo: Unisinos, 2002

³⁵ MACHADO de ASSIS. Joaquim Maria. *Instinto de Nacionalidade*. In: _____. *Obra completa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

³⁶ Idem.

maneira que a deixassem pobre. Para ele *um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais.*³⁷

Na verdade, este texto crítico, para João H. Weber,

*(...) encerrava um ciclo histórico, encerrava o período de vigência de uma determinada imagem da nação e abria-se para o futuro, sem necessariamente consagrar a nova imagem que passaria a dominante e que por essa época se estava formando. Isso, dedicava-se à situação histórico-social específica de Machado de Assis, entre a adesão e a destruição, de que se salvava ou pela ficção ou pela sustentação de um discurso público entre o oficial e o descentrado.*³⁸

Machado queria construir, além disso, um romance de caracteres, de introspecção e de análise do ser humano. Enquanto José de Alencar limitou-se a um número excessivo de expressões da cultura local, como o índio, Machado julgava ser preciso mergulhar na sociedade fluminense e inverter a relação de Alencar, penetrando nos dramas interiores e existenciais dos humanos, como veremos aqui.

É por isso que a brasilidade de Machado de Assis consiste na fidelidade com que o romancista traz para seus textos todo o ambiente da sociedade urbana brasileira, através dos salões e grupos humanos do Segundo Império e dos primeiros anos da República. Machado recria o mundo carioca (e brasileiro), com seus hábitos e suas atitudes que dissimulavam, na boa educação e nos modos polidos, toda a violência de uma sociedade escravocrata, onde o apadrinhamento

³⁷ ASSIS, Machado de. *Instinto de Nacionalidade*. In: Crítica Literária. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, v. 29.

³⁸ WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

e o “jeitinho” solucionavam, sempre que necessário, as situações geradas por uma estrutura social assentada nos privilégios e numa divisão desigual de bens.

Brito Broca critica aqueles que acusaram o autor de *Dom Casmurro* de indiferente a nossa realidade político-social, pois *tudo nos seus romances e contos [de Machado de Assis] está ligado a uma realidade concreta, às flutuações do meio fluminense, aos usos e costumes da época, sob o signo das instituições que nos regiam. [...] Certamente Machado de Assis não se “comprometia”, não tomava partido, mas participava intimamente dos fatos e formava juízo sobre eles*³⁹.

Se atentarmos para sua biografia, vemos que cedo Machado começa sua carreira no jornalismo, levado por Paula Brito que lhe abriu espaço na *Marmota Fluminense*. Foi colaborador constante de vários periódicos, quando o mundo intelectual do Rio de Janeiro era ainda bem restrito. Vem daí o contato que Machado tem com a intelectualidade do período. Barreto Filho assim descreve a vida do autor de *Dom Casmurro* naquela fase: *Dos 21 aos 25 anos Machado trabalha, freqüenta os cafés, as rodas, os teatros, ainda sem posição assentada. Tem uma reserva natural, uma distinção de trato que lhe veio do berço, e que imprimia à sua atuação no meio um caráter de correção e de nobreza.*⁴⁰

Em 1860, a convite de Quintino Bocaiúva, Machado passa a colaborar no *Diário do Rio de Janeiro*, um jornal de posições liberais, na secção denominada “Comentários da semana” que versava basicamente sobre política. Assim, no

³⁹ BRITO BROCA. “*Jornalista político*”. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*, p.365.

⁴⁰ BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Agir: 1947, p.84.

período compreendido entre 1857 e 1864, lembra Brito Broca, o jovem escritor militava com entusiasmo pelas causas liberais. Nos textos desse período, encontramos um Machado que não perdia a oportunidade de atacar mesmo ao governo. Vejamos:

Quem dirá, ao ler muitas dessas páginas, que está diante do mesmo Machado de Assis do “tédio à controvérsia”, inimigo de criar questões, refratário a qualquer espécie de polêmica. Nessa época, pelo menos, não hesitou ele em comprar briga, arriscando-se a cair no desagrado de pessoas que poderiam prejudicá-lo seriamente. Pelo revide do escritor, as réplicas de acusações por ele formuladas, é lícito concluir da repercussão dessas críticas.⁴¹

Dessa época são as críticas ao Ministro da Fazenda Sales Torres Homem, e as polêmicas com os jornais situacionistas, como a *Gazeta da Tarde* e o *Correio da Tarde*, bem como a sátira, “Os arlequins”, uma poesia recitada no Clube Fluminense, em 1864, e que, possivelmente, seria uma crítica ao Imperador.

As pesquisas realizadas por Jean-Michel Massa também se defrontaram com um Machado diferente do que até então se conhecia: *Não nos enganemos. Os golpes desferidos eram duros e muitas vezes dolorosos. Machado de Assis cativou os gozadores descobrindo a incoerência, a inconstância, a asnicia dos membros do governo.*⁴²

Já outro ponto nevrálgico na crítica negativa em relação ao autor de *Dom Casmurro* – a questão da escravidão -; é que muitos autores o atacaram por seu aparente alheamento em relação ao assunto - a condição de mestiço de Machado

⁴¹BRITO BROCA. “Jornalista político”. In: BOSI, Alfredo et al. (org.). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1981. (Coleção Escritores Brasileiros: antologia & estudos). p.367.

⁴² MASSA, Jean-Michel apud FACIOLI, Valentim. “Várias histórias para um homem célebre”. In: BOSI, Alfredo et al. Op. cit., p.22.

– bisneto de escravos, e neto de avós declarados pardos forros (libertos) - agravava a situação.

Mais uma vez o tempo lhe fez justiça, e os diversos estudos a respeito do autor destacado têm evidências em contrário:

Diante da escravidão, do movimento abolicionista, Machado de Assis comportou-se como sempre fizera desde a mocidade: da denúncia ao entusiasmo. Denunciou a escravidão de inúmeras maneiras, mas especialmente procurou captar a organização ideológica que a mantinha, ainda quando já anacrônica diante do avanço das relações capitalistas de produção no país.⁴³

Brito Broca lembra ainda que Astrojildo Pereira, um marxista convicto, se adiantou mais uma vez em destruir a versão de um Machado alheio à realidade social da época em que viveu:

No conhecido ensaio (Instinto de nacionalidade) Machado de Assis, romancista do Segundo Reinado, assinalou com agudeza e minúcia aquilo que está bem à mostra, mas que tanta gente insistia e ainda insiste em não ver: de como nos romances e nos contos do autor de Dom Casmurro encontramos o espelho vivo de um longo período da civilização brasileira. Apenas o ficcionista não toma partido, não defende nem ataca os tipos e as instituições cujos reflexos e imagens nos apresenta. Mantém-se na legítima posição do artista, visando, acima do particular ou do nacional, o universal, acima do homem brasileiro, a essência da própria humanidade.⁴⁴

Segundo Barreto Filho, se como jornalista Machado atuava como abolicionista, e posicionava-se politicamente, em especial, contra a atuação dos Ministros, o regime nunca foi objeto de discussão, pois

a instituição da monarquia, num século que tinha a finalidade de acabar com os reis e cujas ideologias sociais aqui se refletiram na fase da regência, não parece

⁴³ FACIOLI, Valentim. “Várias histórias para um homem célebre”. In: BOSI, Alfredo et. al. *Machado de Assis*, p. 49.

⁴⁴ BRITO BROCA. “Jornalista político”. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*, p.364.

*que o tivesse como adversário. Ao contrário, adapta-se facilmente aos seus quadros, e se transforma ele próprio numa figura representativa do sistema.*⁴⁵

Vindo de uma classe social mais baixa, a ascensão de Machado foi resultado de um esforço desmedido de sua parte. Barreto Filho nos apresenta uma visão até positiva, ou positivista, dessa época:

*A sociedade do seu tempo era uma sociedade aberta, salvo para o elemento escravo, o grande desnível social se verificando entre estes, cujo trabalho era a base da riqueza coletiva, e a população livre. Dentro desta, as camadas eram móveis, o acesso possível e normal, a aristocracia política recebendo, por ato do Imperador, contribuições renovadas de elementos mestiços e de origem humilde, que alcançavam os altos postos da Nação. O desnível entre as diversas camadas sociais não era tão grande como veio a ser na época da industrialização e do proletariado urbano.*⁴⁶

Como sabemos, a idéia de um Machado simpatizante da monarquia não é em nada original. Vários autores e biógrafos do autor atestaram essa simpatia. Também Barreto Filho, na obra já aqui referida, refere essa inclinação de Machado:

*No começo da juventude, Machado de Assis tomou algum contacto com a tendência revolucionária e usou discretamente da nomenclatura socialista. Mas logo empenhou a sua adesão ao trabalho civilizador do Império, que procurava desenvolver num país semibárbaro uma tradição autônoma, que guardasse o reflexo da civilização européia para aqui transplantada.*⁴⁷

Mesmo apoiando essa obra civilizatória do Império, isso nunca o impediu de ver, além das aparências de estabilidade, o lento declínio em que o regime estava mergulhado. Nesta ocasião, [...] *quando percebeu a sua fragilidade,*

⁴⁵ BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947, p. 72.

⁴⁶ Id. *Ibid.*, p.27.

⁴⁷ Op. cit. p.123-4.

*permaneceu inconformado diante do que lhe parecia uma funesta tendência desagregadora, que iria aniquilar o quadro onde se desenrolou a sua infância e em que ele pode ascender, da pobreza e da obscuridade, à vantajosa situação social que desfrutava.*⁴⁸

E, nesse contexto, é importante pensar a obra machadiana pela ótica do humor irônico, do ceticismo como postura filosófica frente à hipocrisia, a mediocridade e aos falsos valores do mundo burguês que, desmascarados, levam o autor à descrença no homem e na sociedade.

A propósito, sobre o escritor lembra Stélio Furlan

*(...) encadernou-se Machado de Assis tanto como um absenteísta quanto como um engajado; um homem do seu tempo e um antecipador das vanguardas históricas do século XX; um ático e um (pós) Moderno; um elitista e um escritor do povo; um sensualista e um moralista; um romântico insosso e um agudo observador da realidade cotidiana.*⁴⁹

Diante de tantos caminhos, o que pretendemos no presente estudo é ver se também nos contos de Machado de Assis estava presente o *homem de seu tempo, o observador da realidade cotidiana.*

⁴⁸ Ibid. Loc. cit.

⁴⁹ FURLAN, Stélio. *Machado de Assis. O Crítico. Enigma de um Rio sem Margens*. Florianópolis: Momento Atual, 2003, p. 142.

2. NOS BASTIDORES DA CRÍTICA

2.1. Relendo a história com Machado de Assis

Falar sobre uma obra escrita há mais de cem anos e de um escritor como Machado de Assis não é muito fácil. Sua fortuna crítica é uma das mais amplas em nossa literatura. Sobre seus textos os críticos mais importantes do país já se manifestaram. Alfredo Bosi, ao se questionar se ainda haveria o que falar sobre a ficção machadiana, sobre a qual parece que tudo já foi dito, acredita que vale pena e faz com que seu “*tempo de discussão*” torne sua palavra crítica válida, sugerindo novas reflexões.⁵⁰ Neste caso, talvez se confirmem aqui estas palavras de Victor Hugo: *Nada neste mundo é tão poderoso quanto uma idéia cujo tempo tenha comprovado sua validade.*

Entre as diferentes abordagens da obra machadiana – biográfica, psicológica, estilística, estruturalista, fixamo-nos na histórico-sociológica em que se destacam críticos como Astrojildo Pereira, Raymundo Faoro, John Gledson, Roberto Schwarz e Alfredo Bosi. Para este último, o interesse pela obra

⁵⁰ BOSI, Alfredo. *O Enigma do Olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

machadiana permanece, entre outros motivos, porque, *fixando atentamente o Brasil urbano do século XIX, mas pensando como um analista moral do século XVIII, [Machado de Assis] pôde ser, para este nosso século XX em agonia, uma voz inquietante que fala baixo, mas provoca sempre*.⁵¹

O livro *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, de Raymundo Faoro, fundamental para se entender os mecanismos institucionais do Segundo Reinado e inícios da República, representa uma investigação que foi além das análises sociológicas até então conhecidas.

Nesta obra, o crítico busca os motivos por que a ficção machadiana pode ser tomada como material exemplificativo para o período em questão. Para isso, utiliza-se das relações entre o estamento e a nova classe:

*[...] a classe em ascensão coexiste com o estamento; muitas vezes, a classe perde sua autonomia e desvia-se de seu destino para mergulhar no estamento político, que orienta e comanda o Segundo Reinado. Há uma sociedade de classe em plena expansão, cifrada, nas expressões mais gloriosas, nos banqueiros, nos prósperos comerciantes, nos capitalistas donos de rendas, nos senhores de terras e nos escravos.*⁵²

No dizer de Alfredo Bosi, Raymundo Faoro, que é um liberal democrata, impregnado de sociologia weberiana, compôs um painel funcionalista da sociedade, e cumpriu, sem que fosse sua intenção, a proposta de Astrojildo

⁵¹ Op. cit.

⁵² FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, Secr. Cult. Ciência e Tecnol. S.P., 1976, p. 4

Pereira: situar cada personagem no seu nicho social⁵³, embora o fizesse de modo diferenciado.

Assuntos como a “boa sociedade”, o imperador e seu poder pessoal, cidade e campo, classe proprietária, herança e casamento, são tentativas de reconstrução da realidade política brasileira. Na obra de Faoro, a interpretação do contexto institucional se realiza de modo independente, apoiando-se mais em dados ministrados pela própria pesquisa histórico-sociológica que no texto machadiano em si. Assim ele mostra que

[...] a sociedade compõe o homem pela opinião, pelos juízos das relações externas. Nenhuma virtude superior o distingue, modera ou diferencia. Isso significa, além da agonia da consciência como juiz das ações, o desaparecimento de uma estrutura social que modela os valores sociais por critérios de honra e prestígio. Morre o estamento – comunidade fundada em tradições e convenções – e nasce a classe social, de livre ascensão, aberta a todas as ambições. Inaugura-se a luta pela vida com instrumentos novos; em lugar do critério de honra e serviço, com o prestígio daí decorrente, aparece a notabilidade criada pelo jornal, pela praça pública e pelo mercado.⁵⁴

No confronto da realidade sócio-política, previamente conhecida pelo método sociológico-weberiano de reconstrução histórica, a ficção machadiana é confirmada ou infirmada com o critério de adequação ou inadequação aos fatos sociais, históricos e políticos. Lateral e obliquamente, no entanto, a investigação deixa bem claro que o fato anedótico, ocasional e pitoresco a que Machado reduz a representação literária da realidade brasileira, não exprime um capricho pessoal.

⁵³ BOSI, Alfredo. *O Enigma do Olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 14

⁵⁴ FAORO, Raymundo. *Op. cit.* p. 493

Em 1977, Roberto Schwarz publica *Ao Vencedor as batatas*, um estudo dos primeiros romances de Machado de Assis, com enfoque social. Já, em *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*, que publica em 1990, o crítico, tendo como foco o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, faz um estudo histórico-estrutural da ficção machadiana. Seu objetivo é compreender a História tal como se apresenta na ficção: analisa o romance como uma abstração da estrutura social do país, ou seja, buscando nas relações sociais os mecanismos que as permeiam em termos de uma psicologia social. Em relação a Brás Cubas, por exemplo, examina algumas situações em que aparecem os agregados do menino Brasinho, depois do jovem e do adulto Brás Cubas. Entre esses personagens estão a velha agregada; Eugênia, a flor da moita; o cunhado negociante e ex-trafficante, entre outros. Roberto Schwarz destaca

*Visto o conjunto, são situações (e vantagens) fundadas sobre escravidão e clientelismo, acompanhadas porém pela sombra – determinante – da norma burguesa oitocentista. Esta é que lhes dá a marca negativa, de coisa errada, causando o imbricamento de satisfação social e inviabilidade moral tão conhecido nos leitores de Machado. Noutras palavras, o impasse ideológico das elites brasileiras, discutindo páginas atrás, está transcrito no arcabouço de personagem e episódio das Memórias...*⁵⁵

Investiga a correspondência entre o estilo narrativo de Brás Cubas e o perfil ideológico da sociedade brasileira oitocentista, paradoxalmente escravista e burguesa ao mesmo tempo. Examina o romance no contexto da dominação de classe com o objetivo de evidenciar que a estrutura social desempenha papel determinante na técnica narrativa. A tese que se argumenta é a identificação da

⁵⁵ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990. p. 67

fisionomia de classe do narrador: *visto que o narrador é parte facciosa da história, os seus procedimentos formais ficam privados de isenção e exibem algo de manobras ad hoc, situadas praticamente, obrigando à glosa conteudista em termos da circunstância imediata.*⁵⁶

Nesta obra há uma argumentação dialeticamente densa, um verdadeiro “puxar de forças”, que procura demonstrar, não só a volubilidade do narrador, mas também a volubilidade da elite brasileira e, sobretudo, a correlação estrutural destas duas volubilidades, ou seja, a volubilidade do narrador *capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita.*⁵⁷

Além disso, para o autor, é o sentimento de família que vai permear as relações heterogêneas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; noutras palavras, há uma ideologia familista fundamentada na parentela do tipo brasileiro com todo o conjunto de normas e obrigações filiais e paternas abarcando escravos, dependentes, compadres, afilhados e aliados, mais os parentes. Dessa forma, *esta ideologia empresta familiaridade e decoro patriarcal ao conúbio difícil de relações escravistas, clientelistas e burguesas.*⁵⁸

O crítico afirma que é função do enredo concretizar essas relações peculiares brasileiras através de personificações e anedotas convenientes. Por isso, a relevância dos diferentes tipos sociais que contrastam com o tipo

⁵⁶ Loc. cit. p. 162

⁵⁷ Loc. cit. p. 11.

⁵⁸ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990. p. 68

representativo que é Brás Cubas. Esses personagens também relativizam a organização da sociedade.

Entre os personagens analisados por Schwarz no capítulo intitulado “A sorte dos pobres”, e “Ricos entre si” selecionamos dois deles: Eugênia que fora educada junto à classe proprietária, mas permanecendo à mercê do favor e por fim vítima da crueldade, e Cotrim, o cunhado que Brás Cubas defende, considerando-o “bom” porque só maltratava os escravos fujões e os bandidos. Era também bom comerciante por não dever nada a ninguém.

Roberto Schwarz mostra que essa defesa é no fundo uma acusação, também na perspectiva liberal, pois seu

*princípio abstrato funciona como linha divisória entre civilização e barbárie, a defesa anterior só condena: o escravismo configura uma infração acintosa aos Direitos do Homem, o castigo físico uma indignidade, o contrabando um ilícito, ao passo que as formas de religiosidade exterior denotam atraso. A confusão metódica, alimentada a cada frase, entre as visões (ou timbres) conformista, cínica e indignada é um alto feito literário, pelo que sintetiza de insolúvel grotesco histórico.*⁵⁹

Em relação ainda às atitudes de Cotrim, vemos que não estão de acordo com os valores de um cidadão de princípios – no entanto são próprios da sociedade colonial. Ainda que fique difícil compreender o que seria considerado bom numa sociedade em que é preciso usar carapuça para ser e para “ter”. Ele é um sujeito que pode representar a dubiedade de valores da mesma maneira que se apresentou o nosso processo de Independência política, o qual dava um sentimento de *consciência tranqüila* pela “libertação”; mas também, um sentimento

⁵⁹ Idem. lb. p. 87

de “*consciência pesada*” por tudo não passar de um arranjo de cúpula. Assim, a *convivência dos ricos diz respeito à conservação de relacionamentos coloniais no contexto da nação independente, em contradição com o princípio do individualismo liberal.*⁶⁰

Como podemos ver, Roberto Schwarz examina o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* no contexto da dominação de classe com o objetivo de evidenciar que a estrutura social desempenha papel determinante na técnica narrativa de Machado. Dissimulando o que é, e simulando ser o que não é, a elite brasileira do século XIX detém um lucro duplicado, não gastando para produzir nem se desgastando para vender. No jogo cínico da dissimulação e da simulação a oligarquia nacional mantém sempre na mesma e única posição ideológica de dominação. Ela joga para a platéia, exhibe a exterioridade pura da máscara, mas conserva astuciosamente a identidade interior do poder de mando e comando. Educados na escola do cinismo, os senhores bem sabem o que fazem, mas se justificam, alegando que o fazem devido à imposição dos fatos, das circunstâncias, etc. Até porque o cinismo é a falsa consciência esclarecida. Os cínicos se armam até os dentes de recursos auto-reflexivos. Enfim, Schwarz⁶¹ vê que a grande sacada de Machado não era ficar preso ao descompasso, conforme fez Alencar na obra *Senhora*, mas inverter o modelo, ou seja, trabalhar o descompasso social como princípio formal.

⁶⁰ Op. cit.

⁶¹ SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2000, p. 10.

Logo depois, John Gledson publica *Machado de Assis: Impostura e Realismo*, enfocando no romance Dom Casmurro, entre outras questões, a mobilidade social em que Machado estava inserido. Gledson considera-o um autor realista, diferentemente daqueles que o vêem como um vanguardista. Desta forma, os narradores são criados para aliciar o leitor, ou seja, criados intencionalmente pelo autor, como é o caso de Bentinho. Não se lê, nessa perspectiva, apenas uma história de ciúme e de ressentimento, ou seja, o foco não é o ciúme pelo ciúme, mas, sim, um ciúme “histórico”.

Explicando isso, podemos dizer que a versão da traição de Capitu pode ser pensada e entendida a partir de uma metáfora para a traição de classe, a todos os inferiores. Além disso, vale discutir que o regime em crise, no caso o Império e também a classe dominante podem ser remetido ao próprio casamento que por muitas vezes não ocorre ou quando ocorre é um desastre. A morte de Escobar pode representar, assim, o fim do Império, e o Dom Casmurro, um Imperador amargurado, um passado que não deu certo. John Gledson também faz um estudo de características da família patriarcal presentes na obra:

*Machado alcança uma combinação de passividade e dominação nas figuras gêmeas de dona Glória e José Dias (que, embora ocupe o lugar do pai, é, nunca nos esqueçamos, um subordinado que trata Bento ‘com extremos de mãe e atenções de servo’. Pode-se indagar, então: qual a razão de ser desse processo? O que é que Machado está investigando? A resposta mais provável é que ele está contando a história da dominação patriarcal e que, a fim de fazê-lo, precisa primeiro cometer o ato arbitrário de matar o pai, abrir a ‘esfera da subordinação, nas palavras de Schwarz.*⁶²

⁶² GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 65.

Enfim, para Gledson, este romance é uma biografia e uma crônica social ao mesmo tempo. Machado e Capitu traem e traem, sim, a classe a que ascenderam e, acima de tudo, denunciando-a.

A estrutura da sociedade, com todas as relações familiares que representam as relações sociais daquela época, vai permear também os contos machadianos. Neles é possível observar também um movimento social, representando a classe dominante brasileira por meio de relações que são muito específicas. E Machado conseguiu isso perfeitamente através dos recursos técnicos de que se utilizava, pois para Antonio Candido:

A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é anormal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo de sua anormalidade, apesar do seu arcaísmo de superfície.⁶³

2.2. O mestre do conto

Melhor do que conceituar conto, vale lembrar o escritor Mário de Andrade que diz: "conto é tudo aquilo que o autor chama de conto".

⁶³ CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis*. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 23.

Tendo publicado seu primeiro conto – *Três Tesouros Perdidos* -, em 1858 no *Instinto de Nacionalidade* de 1872 Machado de Assis refere-se à aparente facilidade de escrever contos. Na verdade, ao longo dos anos, ele procura encontrar uma fórmula [ou forma] para não cansar o público. Cita, por duas vezes, um mesmo pensamento do escritor francês Diderot, (em *Papéis Avulsos e Várias Histórias*): *Mon ami, faisons toujours des contes... Le temps se passe, et le conte de la vie s'achève, sans qu'on s'en aperçoive*, enfatizando assim a importância da narrativa para a vida.

Sobre a contística machadiana, assim se posicionou Lúcia Miguel-Pereira:

A franqueza de Machado – a composição, a falta de abandono – condiz melhor com a índole do conto do que com a do romance. O romance é a vida, o conto é o caso, a anedota. A própria natureza do gênero exige uma certa limitação, uma tendência a ver de perto, à moda dos míopes. O episódio, para ter realce, requer os vidros de aumento da análise minuciosa, que no romance perturbam a visão do conjunto. E esse parece ter sido o modo de trabalhar de Machado.⁶⁴

Parece que nenhum escritor brasileiro aprendeu mais frente a seu público do que Machado de Assis. Iniciou de forma hesitante, numa prosa romântica destituída de originalidade. E veio se fortalecendo até sua maturidade quando se torna um mestre perfeito, tanto na novidade do estilo quanto na originalidade do pensamento. E é no conto, que lhe sai da pena para atender aparentemente à curiosidade literária dos leitores fluminenses dos jornais de moda, – que Machado se realiza na essência. Para Josué Montello, *Mestre incontestável do conto, Machado de Assis é um modelo de concisão literária. Essa qualidade, que o*

⁶⁴ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, p. 225.

*artista lucidamente aprimorou, explica, em nosso entender, a técnica em mosaicos por ele adotada nos seus romances de maturidade.*⁶⁵

Em relação à crítica do conto machadiano, além dos estudos de Mario Matos⁶⁶ e Eugenio Gomes⁶⁷, até meados do século passado, pouco se publicara sobre essa face da obra de Machado. Entre as publicações recentes⁶⁸ destacamos o trabalho de Patrícia Lessa Flores da Cunha que discorre sobre confluência e alteridade no conto de Machado de Assis, e também, em um tópico especial, o estudo de Alfredo Bosi *A máscara e a fenda*, justamente porque este aborda uma discussão que se relaciona mais à temática do olhar social.

A autora de *Machado de Assis – um escritor na capital dos trópicos* – encaminhou sua discussão a partir de dois temas paralelos: a) por que Machado de Assis, assim como o fizera Edgar Allan Poe, optou pela escritura de contos, não deixando de escrevê-los sucessivamente ao longo da sua trajetória de escritor?; b) configurando-se essa escolha crítica, qual seria a exata importância das idéias de Edgar A. Poe para a prática do contista Machado de Assis? Patrícia Flores da Cunha nos diz que ambos os autores construíram universos ficcionais,

⁶⁵ MONTELLO, Josué. *O Conto Brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro Culturais, s/ data, p. 23.

⁶⁶ MATOS, Mário. Machado de Assis, Contador de Histórias. In: _____. *Machado de Assis, o Homem e a Obra*. São Paulo: Nacional, 1939.

⁶⁷ Para Eugênio Gomes, (...) poder-se-ia dividir o conto machadiano em dois grupos: num sobressai a técnica dramática e noutro a poesia preside geralmente à concepção e ao desenvolvimento da história. Essa última direção favoreceu obviamente a técnica avançada de um relativismo psicológico, no qual o enfoque é sempre subjetivo. (...) o interesse da história consiste numa interpretação duramente subjetiva dos caracteres em cena, donde o final reticencioso. (GOMES, Eugênio. *Machado de Assis – contos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.)

⁶⁸ Vale a pena mencionar um trabalho recente de Paul Dixon. Trata-se de *Os Contos de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

confluentes, porém autônomos. Além disso, ela observa que o conto machadiano, muito mais do que prazer, ao proporcionar (auto) conhecimento, e muito mais do que revelar a verdade – como queria Poe – *perturba, questiona, violenta, ainda que nas entrelinhas. Na prática, mais que trabalhar com as idéias de Poe, Machado as inverte, consoante os seus declarados propósitos.*⁶⁹ E afirma que, diferentemente, de Alencar, “o criador da língua nacional”, Machado se tornava o grande instigador do “pensamento nacional”.

A visão do duplo é um motivo recorrente do estudo da autora. Como explica, a leitura dos contos encaminha de modo diferente a questão das “duas fases” da obra machadiana.

*(...) o certo é que na contística de Machado de Assis (...) é possível detectar, desde o início, a presença constante e regular de um mesmo motivo, qual seja, o do duplo, e sob variadas apresentações, o que, de certa forma, contribui mais uma vez para descaracterizar idéia de completa ruptura entre possíveis primeira e segunda fases do autor, mesmo nos limites dessa forma específica da manifestação literária do escritor fluminense, que são seus contos. O que sucede é antes um processo de amadurecimento de idéias e posicionamentos, verdadeiros ritos de passagem a que corresponderia certamente o aumento gradual e irreversível no nível da problematização da narrativa.*⁷⁰

No seu último capítulo, que tem o mesmo título do livro, o conto de Machado é visto como um instrumento versátil, repleto de descobertas de um perfil nacional e não simplesmente nacionalista. Além disso, é possível ver no contista um escritor “periférico”, *particularmente ciente de sua condição, ressentindo-se de uma peculiar ‘angústia da influência’, mas não tão*

⁶⁹ FLORES DA CUNHA, Patrícia. Machado de Assis: *Um escritor na capital dos trópicos* - sobre o conto de MA e de E. A.Poe. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998, p. 71.

⁷⁰ FLORES DA CUNHA, Patrícia. *Op. cit.*, p. 124.

angustiadamente para que buscasse fugir de suas poderosas implicações, (valia-se das influências) para questionar e propor o caminho de uma real 'autonomia literária'.⁷¹

A autora não objetiva tratar de “influências” de Edgar A. Poe sobre Machado de Assis, mas sim de evidenciar as “confluências” dos dois autores, confluências estas que, além das semelhanças, operam nas divergências. E mais adiante a autora também afirma que na obra de Machado houve reaproveitamento da de Poe, evidenciando que é possível recriar um texto, partindo do primeiro, ou até do avesso deste: *daí a preferência pelo termo confluência e a visão de alteridade que a ele se associa, ligando-se intrinsecamente à questão da identidade; no caso, identidade da literatura brasileira.⁷²*

No livro *O enigma do olhar*, já mencionado aqui, o crítico Alfredo Bosi traça um painel da época de Machado, além de estabelecer relações entre os primeiros textos do escritor e os de sua fase madura, mostrando que ele foi muito além da sociedade fluminense de seu tempo o que nos permite ver a universalidade em sua obra.

No capítulo intitulado *A máscara e a fenda*, que mais interessa aqui em função de nosso objeto de estudo ser o conto, Alfredo Bosi também defende a idéia de que no conto houve certa “evolução”, ou um processo de amadurecimento. O título, como vemos, chama atenção para a máscara social

⁷¹ Idem. p. 184.

⁷² Ib. Id. p. 179.

considerada necessária para o indivíduo poder se locomover no emaranhado social, o que tornaria tal atitude até desculpável.

A atenção do crítico volta-se para o foco narrativo adotado por Machado de Assis. Observa que o narrador, que ao mesmo tempo culpa e desculpa, sabe como se dão as cartas neste jogo social em que prevalecem os instintos e o interesse. Assim, *de todo modo, as tensões existem e nascem da interação dos caracteres diversos que dançam, ora juntos, ora desencontrados, o mesmo baile onde cabe ao leitor discernir em cada figurante o que é máscara e o que é face verdadeira.*⁷³ (grifo nosso)

Nos contos iniciais publicados em *Contos fluminenses* e as *Histórias da Meia-noite* observa que

*a maior angústia, oculta ou patente, de certas personagens é determinada pelo horizonte de status; horizonte que ora se aproxima, ora se furta à mira do sujeito que vive uma condição fundamental de carência. É preciso, é imperioso supri-la, quer pela obtenção de um patrimônio, fonte por excelência dos bens materiais, quer pela consecução de um matrimônio com um parceiro mais abonado.*⁷⁴

Dessa forma, são personagens munidos da esperança de poder participar da classe que domina e possui dotes. Entretanto, é uma esperança mascarada e sem ingenuidade, pois é preciso, por parte do interessado, no caso do patrimônio, demonstrar relações afetivas, mesmo sabendo que isso pode estar somente no testador, ou seja, naquele que pensa encontrar no possível herdeiro algum apreço real. Na verdade, muitas vezes, o candidato apenas se mostra um “bom filho”, porém, suas atitudes são sempre calculadas.

⁷³ BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999., p. 72.

⁷⁴ Idem. p. 75-6

Em relação ao matrimônio, parece que o procedimento é muito parecido ao anterior. O futuro companheiro ou companheira deseja atingir um status superior, pois sua relação com o pretendido ou pretendida é de inferioridade econômica e social. Para isso, é preciso usar a máscara, podendo revelar-se quando estiver seguro que o golpe foi bem sucedido. Somente a partir disso que o beneficiador perceberá o real sentimento de frustração e notará a traição, compreendendo as relações de interesse que permeavam o beneficiado. Assim, *ingratidão e traição desenham-se como efeitos estruturais de certas relações sociais assimétricas.*⁷⁵

Como vemos nesses contos, o narrador ainda tem pouca consciência da ambigüidade das ações humanas. Para Bosi, os *Contos Fluminenses* parecem escritos sob a perspectiva da mentira, do engano. E para resolver isso, ou se castiga, ou se prova uma suspeita falsa.

Para o crítico, nos enredos de *Histórias da Meia-noite*, os personagens passam daquilo que se denominava cálculo ou cinismo para a mentira – esta é quase uma exigência para a ascensão social, ou para a aceitação em sociedade. Mesmo assim, falta-lhes a consciência de se render e dizer para si mesmos que enganaram para poderem sobreviver em função do “ter”.⁷⁶

A seguir, a atenção do autor se volta para alguns dos chamados contos-teoria de Machado de Assis, correspondentes à fase da maturidade do escritor, ou seja, publicados na década de 80, a partir de *Papéis Avulsos*. Nestes contos, além

⁷⁵ Id. Ibid. p. 77

⁷⁶ Isto, lembra o autor, *virá em uma personagem honestíssima das Memórias Póstumas, Jacó Tavares, para quem a veracidade absoluta é incompatível com o estado social adiantado* Cf. BOSI, Alfredo. *Op Cit.* p. 80

de desmascarar mentiras, defender culpados ou reconhecer cinismo, fica evidente o contraste entre o ser e o parecer, entre a “máscara e o desejo”, levando o indivíduo a reconhecer-se como sujeito que se presta fatalmente a querer participar da “aparência dominante”; e, neste momento, ele tem consciência disso e acredita que esta seja uma verdade humana, necessária à vida social.

Assim, a utilização de máscaras acaba se tornando fundamental para aqueles que chegam ao “topo da pirâmide”. A verdade em si não conta, mas, sim, é preciso transformar essa verdade para atender aos interesses sociais que serão elementares na compreensão, aceitação e realização do “eu”. Este “eu” que se realiza na e pela aprovação do outro, como ocorre com o personagem Jacobina de *O Espelho*, que não conseguiu mais ver a si, por não ter mais o reconhecimento do outro. Dessa forma, é um “eu” individual que só se sente através de uma representação social, ou seja, pelo outro. Nota-se, assim, a influência da opinião dos outros para a formação e percepção da própria consciência.

Parece, então, que tudo passa pela ordem pública,

Às vezes Machado se diverte mostrando os cuidados e as penas que uma família, um grupo e até um povo inteiro se infligem a si próprios para se abrigarem no porto seguro da ordem externa. O trabalho da educação residirá, talvez, neste esforço: conduzir o homem à crença nas opiniões correntes, que são um nada, mas um nada garantido, isento dos reveses da contradição.⁷⁷

⁷⁷ Op. cit. p. 92

3. EVOLUÇÃO E CONVERGÊNCIA – DOS CONTOS *FLUMINENSES* A *HISTÓRIAS SEM DATA*

3.1. Matrimônio e patrimônio

Ao penetrar no mundo dos contos machadianos, levados pela mesma curiosidade “estreita” e “aguda” do narrador que criou, há que se ter muito cuidado.

Atenhamo-nos, primeiramente, ao conto *O Segredo de Augusta*⁷⁸, publicado no Jornal das Famílias em 1868 e posteriormente nos *Contos Fluminenses*. A história é contada em terceira pessoa, por alguém que conhece os fatos, iniciando a narrativa com uma cena de que participam Dona Augusta e sua filha Adelaide. Trata-se de uma mulher cujo segredo era não permitir que sua filha se casasse para não se tornar avó, o que afetaria sua imagem de mulher bela. Na verdade este segredo pouco tem a ver com as relações de interesse que vão permeando o conto. Primeiro, porque se deduz que Augusta ficara rica pelo casamento. Segundo, porque Vasconcelos, seu marido, permitia-lhe comprar os

⁷⁸ MACHADO de ASSIS. J. M. *Contos Fluminenses*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, p. 139.

vestidos mais caros para manter seu status social, e, assim, o deixava livre para sair com os amigos, ver outras mulheres, tratar de política, segundo a própria Augusta. Ou seja, tolerância por tolerância, pois no fundo era o interesse que valia.

Numa cena inicial, Augusta e Carlota conversavam informalmente, mas se revelam inimigas “inseparáveis”. Esta disse àquela que a sua filha, Adelaide, já com quinze anos, devia se casar. Como a mãe lhe respondeu que não era o momento, rindo, Carlota, deduziu: *quer prepará-la bem*. Certamente a bela Carlota insinuava que a mãe estaria desejando que a filha acertasse um casamento rico da mesma maneira que ela o fizera. O que poderia significar o *prepará-la bem*, mencionado pela “amiga”.

O narrador informa que Vasconcelos, o marido, era diplomata e trabalhava na destruição da sua fortuna, juntamente com a esposa. Mas, até agora, apenas ironiza as relações daquela família e destaca a importância do dinheiro, bem como a valorização do prestígio. Mas, a narrativa começa com essa questão resolvida: havia dinheiro. Dinheiro para a tolerância, dinheiro para a subsistência, para o luxo e para o supérfluo.

Entra em cena o Gomes, bom amigo de Vasconcelos. E surge com uma grande transformação, pois havia se afastado da sociedade. Disse a Vasconcelos e a Sr. Batista que queria o *amor*. Iria se casar. Os amigos ficaram surpresos. E a surpresa foi ainda maior quando Gomes falou ao amigo que desejava casar-se com sua filha. Houve espanto, e o pai da pretendida comenta: *a sociedade é uma grande caluniadora e uma famosa indiscreta*, reforçando a idéia da formação da

identidade pessoal a partir do olhar social. Entretanto, como veremos a seguir, para ascensão social ou para, neste caso especificamente, manter-se no topo, usa-se o jogo do vale-tudo.

Depois, Vasconcelos recebe a visita do Sr. Brito, que lhe informa estar indo à falência. Mas havia uma luz: *Gomes é rico, (pensou Vasconcelos); o meio de escapar a maiores desgostos é este; Gomes casa-se com Adelaide, e como é meu amigo não me negará o que eu precisar. Pela minha parte procurarei ganhar o perdido... Que boa fortuna foi aquela lembrança do casamento!*⁷⁹

Como a idéia do casamento não é aceita, exceto o pai, Vasconcelos revela a Augusta por que insistira nela. Logo depois, o tio da menina descobriu que o pretendente, semelhantemente à família da pretendida, também estava falido, ou seja, a idéia de casamento por interesse no dote era de ambos.

Vasconcelos resolveu, então, chamar Gomes e dizer com sinceridade que estava pobre. Tentado disfarçar, Gomes inicia uma outra maneira de dar as cartas no jogo:

*- Escuta. Aceito D. Adelaide, mediante uma condição; é que ela queira esperar algum tempo, a fim de que eu comece a minha vida. Pretendo ir ao governo e pedir um lugar qualquer, se é que ainda me lembro do que aprendi na escola... Apenas tenha começado a vida, cá virei buscá-la. Queres?*⁸⁰

⁷⁹ Idem. p. 158.

⁸⁰ Id. lb., p. 178.

Gomes pensou consigo: *O que acho singular é que estando pobre viesse dizer-mo assim tão antecipadamente quando eu estava caído. Mas esperarás debalde: duas metades de cavalo não fazem um cavalo.*⁸¹

Como vemos, neste conto, que envolve um pedido de casamento, o interesse pela fortuna, elemento determinante na construção narrativa, estava em ambas as partes envolvidas. Isto porque na sociedade que ditava as normas valia tudo, inclusive a inversão ou subversão de papéis. De acordo com Raymundo Faoro, *as posições não têm dono, há os que sobem e há os que descem; há a luta para crescer numa sociedade estilizada, mas fluida em sua contextura, aberta às ascensões e às escaladas.*⁸²

Ao final, Gomes recebe uma carta de Vasconcelos, que, antes de escrever, pensara: *de tudo quanto ele disse só acredito que já não tem nada. Mas é inútil esperar, duro com duro não faz bom muro.* Na carta constava que Adelaide não queria mais se casar com ele, (ou seja, sem herança de ambas as partes, acabava-se o desejo do casamento). Mesmo assim, Gomes se pergunta *onde acharei eu uma herdeira que me queira por marido?* Segundo o narrador, como bons “velhacos” ou como dois amigos que nunca foram, eles às vezes, se encontravam no Alcazar, para fumar, conversar e dar o braço um ao outro.

Vemos nesta narrativa, o tema da ambição, que é um dos temas mais presentes na obra machadiana, embora legítima em certos casos; as mazelas da ambição e da traição se entrecruzam. Gomes é frio e calculista, pois ao pensar

⁸¹ Id. Id. p. 178.

⁸² FAORO, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988. p. 21

consigo que *duas metades de cavalo não fazem um cavalo*, desiste da metade; a pretendente estava valendo pouco, por isso parte para outra conquista. Assim, o conto pune interesseiros entre si, não lhes dando nenhuma premiação por terem agido de forma desonesta. Machado já percebia que, na vida, muitas vezes só a traição, a cobiça e ganância são capazes de fazer com que se chegue ao topo da “pirâmide”. Entretanto, isso não foi explicitado neste conto, pois ninguém teve mérito por ter mentido. O narrador limitou-se a mostrar as pessoas agindo, mas, ao concluir, parece sugerir que essas situações eram comuns.

Situação muito parecida temos em *Luís Soares*⁸³, conto escrito em 1869. – *Quem tem a minha fortuna não se casa; mas se se casa é sempre com quem tenha mais. Os bens de Adelaide são a quinta parte dos meus; para ela é negócio da China; para mim é um mau negócio,*⁸⁴ esta é a reflexão de Luís Soares, protagonista do conto. Mais uma vez se vê que o dinheiro é que move a ação. E que a felicidade está ao lado (ou dentro) de certa quantia de dinheiro.

Para Soares, *a fortuna suplantara a natureza deitando-lhe no berço em que nasceu uma boa soma de contos de réis.*⁸⁵ Como era rico, trocava o dia pela noite. Gastava a farta herança que viera de seu pai, a denominada herança por patrimônio. Até que um dia, por um banqueiro, ficou sabendo que estava pobre: *a idéia de não ter dinheiro nunca lhe havia acudido ao espírito.*

⁸³ MACHADO de ASSIS. J. M. *Contos Fluminenses*. Rio de Janeiro, Jackson, 1955, p. 49.

⁸⁴ Loc. cit.

⁸⁵ Idem. p. 50

Tinha um amigo, o Pires, que lhe apresentou algumas alternativas para reconstruir sua fortuna. A primeira era de ele ir a Nova Iorque, a segunda arranjar um casamento rico, quem sabe com uma prima rica, e a terceira, agregar-se ao tio rico, para se tornar herdeiro universal. Soares partiu para a terceira opção, sem imaginar que também passaria pela segunda. Chegou até a cortejar a sua própria morte, *porque a pobreza já é meia morte*.

Com certa dificuldade, mas fingindo naturalidade prostrou-se diante do tio, pedindo-lhe um emprego e contando toda a verdade. A máscara era necessária para sua recuperação. O tio, Major Luís da Cunha Vilela vivia com uma parenta, D. Antônia e sua sobrinha Adelaide, que o receberam mal.

A regeneração de Soares pelo trabalho era apenas de fachada, pois para o tio e as demais da casa *aquilo na existência de Soares não passava de um parêntesis mais ou menos extenso*. Além disso, havia uma complicação: há algum tempo ele tinha desprezado Adelaide, por ela ter um dote de apenas trinta contos de réis, o que a menina Adelaide ficara sabendo por um amigo de Soares. Foi-se tornando uma mulher desgostosa com a vida: começou a compreender que poderia ser mais mulher, “mais amada”, se tivesse mais fortuna.

Mais adiante, o tio oferece-lhe Adelaide em casamento, mas ele hesita, pois, lembra o narrador, *a herança sem o casamento era o ideal do moço*. Entretanto, aparece logo em seguida um amigo do falecido pai de Adelaide, abrindo um documento, com as últimas vontades do seu tio:

Se nessa época a minha filha Adelaide for viva e casada entrega-lhe a fortuna. Se não estiver casada, entrega-lhe também, mas com uma condição: é que se case

*com o sobrinho Luís Soares, filho de minha irmã Luísa; quero-lhe muito, e apesar de ser rico, desejo que entre na posse da fortuna com minha filha. No caso em que esta se recuse a esta condição, fica tu com a fortuna toda.*⁸⁶

Desde então, a falsidade regeia cada vez mais os passos de Luís Soares. Mas era uma falsidade muito bem planejada, capaz de dizer ao tio que não se casaria com a prima, se não por amá-la, mas no fundo, ele percebia que poderia reunir as fortunas, a de Adelaide e a do tio. Então, *o plano de Luís Soares estava feito. Tratava-se de abater as armas pouco a pouco, simulando-se vencido diante da influência de Adelaide. A circunstância da riqueza tornava necessária toda a discrição. A transição devia ser lenta. Cumpria ser diplomata.*⁸⁷

Esta é, assim, a sociedade ociosa que o narrador vai desvelando. Para Soares, o que valia era fortuna, mesmo que para isso tivesse que aceitar a “prisão” do casamento. Além disso, ao se casar com Adelaide, não precisaria esperar uma herança, pois esta riqueza seria instantânea: *trezentos contos, pensava o rapaz, é quanto basta para eu ser mais do que fui. O que não hão de dizer os outros!* Estava perto da felicidade. Apenas era preciso ser cínico e calcular os passos.

De qualquer forma, ele tenta dar uma virada no jogo, ainda que para isso fosse necessária a humilhação perante a pretendida. Porém, com os dias, Adelaide torna-se mais fria, trata Soares com resignação e desprezo. Ele se ajoelhou, jurou o suicídio, declarou (mentiu) um amor de verdade e nada adiantou, pois apenas ouviu isto: *“trezentos contos! É muito dinheiro para comprar um*

⁸⁶ Id. lb. p. 74.

⁸⁷ Op. cit. p. 75.

miserável". Mais uma vez se vê o dinheiro medindo as relações sociais. Depois disso, Adelaide e o Major se convenceram do mau caráter de Soares. Este foi desprezado. Sentiu tristeza. Suicidou-se. Recebeu apenas uma música satirizada do amigo por interesse, o Pires.

Destaca-se, outra vez, então, à punição do protagonista, que finge amar, um final moralizante. Luís Soares lutara com todos os meios para ascender, mas teve um fim trágico como punição, o que nas obras de Machado que viriam mais tarde, praticamente, não ocorre mais. Poderá haver um casamento, mas a vitória será da fortuna, ou das aparências.

O conto *A parasita azul*⁸⁸, que fora publicado no *Jornal das famílias* em 1872, saiu em *Histórias da meia-noite* com outros escritos entre 1872 e 1873, com uma "Advertência" do autor, em que chamava suas histórias de "desambiciosas". E talvez o sejam mesmo, pois a análise de caracteres, como lembra Alfredo Bosi⁸⁹, tão em evidência em suas obras posteriores, pouco é observada neste conto. Entretanto há uma evolução na temática: *pela primeira vez o enganador triunfa*.

Camilo retorna da França, já médico e encontra Soares, um amigo de infância, o qual lhe conta que está apaixonado por uma mulher que não o quer. É Isabel, linda moça, como todos a descrevem. Quando Camilo a conhece, também é desprezado por ela. Isabel não se enamorava de ninguém porque conhecera um

⁸⁸ MACHDO de ASSIS. J. M. *Histórias da Meia-noite*. Rio de Janeiro, Jackson, 1955, p. 39.

⁸⁹ BOSI, Alfredo. *O Enigma do Olhar*. São Paulo: Ática, 1999. p. 79

moço que lhe dera uma parasita azul - que ela guardava ainda - com a promessa de se tornar seu marido (inclusive com consentimento de seu pai). Ao saber desse fato, para a surpresa do leitor, (ou não), Camilo se revela: era o moço que tinha dado a parasita azul. Mesmo assim, Isabel não quer se casar, talvez por causa da humilhação de ter esperado tantos anos. Camilo, então, finge e desaparece por alguns dias, enganando, assim, à moça e a seu próprio pai que queria ver o filho na política. Entretanto, “descoberta a mentira”, Camilo consegue conquistar sua amada para todo o sempre. E seu amigo e rival, Soares, é enganado também, pois diz que saíra da política para dar-lhe seu lugar: este, embora desconfiado, acredita que, assim, poderia amenizar a dor de ter perdido sua amada para o rival.

O fato de Camilo apaixonar-se por Isabel e ser ele o moço da parasita azul, permitindo que mais tarde se efetive o casamento, nos remete aos enredos românticos, cheios de sentimentalismo - que supervalorizava o amor -. O que acontecera com Camilo e Isabel não fica muito distante da conhecida história de Joaquim Manuel Macedo, em que o estudante de medicina Augusto vai à ilha de Paquetá e se apaixona por Carolina, exatamente a mesma que encontrara anos atrás e com quem fizera um pacto de casamento, tendo cada um levado como prova do pacto, um breve contendo uma jóia. *A Moreninha*, um dos primeiros romances românticos brasileiros, envolvia também proibição paterna e promessa mútua de amor, selada com um penhor.

Em outro âmbito, podemos notar como o narrador de *A Parasita Azul* dá algumas justificativas a suas leitoras.

Alguma leitora, menos exigente, há de achar singular a resolução de Isabel, ainda depois de saber que era amada. Também eu penso assim, mas não quero alterar o caráter da heroína, porque ela era tal qual apresento nestas páginas. Entendia que ser amada casualmente, pela única razão de ter o moço voltado de Paris, em quanto ela gastara largos anos a lembrar-se dele e a viver unicamente dessa recordação, entendia, digo eu, que isto a humilhava, e porque era imensamente orgulhosa, resolvera nem casar com ele nem com outro. Será absurdo; mas era assim.⁹⁰

Isso ocorre talvez porque, ao escrever seus contos para o *Jornal das famílias*, uma revista dedicada às mulheres, Machado, de certa forma, teve que fazer duas concessões: uma para atender às exigências do editor e outra para atender às preferências de seu público-leitor. Devido a isso, por exemplo, os contos eram longos, moralizantes, com casamentos e finais felizes.

Analisemos a atitude de Camilo que reencontrou sua amada de infância e se casou: o narrador entrevê não um bom menino, mas um homem que mentiu em benefício próprio. Era uma mentira necessária, um engano que precisava ser cometido, mesmo que Machado não vai assumindo isso na ficção. Mas, é este o salto que o narrador dá. É evidente que, antes de Machado, pouco se dizia sobre a mentira necessária para atingir determinadas metas. Mentiu para o pai, mentiu para a amada e mentiu para o amigo “rival”. Sem a mentira não teria conseguido seu grande amor. Entretanto, este tema, apesar de ser mencionado no conto, não é aprofundado pelo próprio narrador, fica, então, à superficialidade de análise de caracteres.

Quanto a Isabel, percebemos que sua recusa pode ter outra dimensão. No fundo é ambiciosa, quer o noivo mais rico, precisamente Camilo, que é médico e

⁹⁰ MACHADO de ASSIS. J. M. *Histórias da Meia-noite*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955. p 77.

herdeiro de uma fortuna. Como bem lembra A. Bosi os *apaixonados são mutuamente enganadores e, na exata medida em que sabem trapacear, alcançam a meta dos seus desejos. A casca é idílica, o cerne é realista burguês. Mas por que separar casca e cerne?*⁹¹

Outra situação que, muito pouco ou praticamente não aparecerá, a partir de 1881 na ficção machadiana, é o desprendimento do personagem, como podemos ver na cena seguinte:

*Dizendo estas palavras, estendeu-lhe a nota. O desconhecido riu-se desdenhosamente sem responder palavra. Depois, estendeu a mão à nota que Camilo lhe oferecia, e, com **grande pasmo deste, atirou-a ao riacho**. [grifos nossos] O fita d'água que ia murmurando e saltando por cima das pedras, levou consigo o bilhete, de envolta com uma folha que o vento lhe levara também. - Deste modo, disse o desconhecido, nem o senhor fica devendo um obséquio, nem eu recebo a paga dele. Não pense que tive tenção de servir a V. S.; não. Meu desejo é fazer feliz a filha do meu benfeitor. Sabia que ela gostava de um moço, e que esse moço era capaz de a fazer feliz; abri caminho para que ele chegue até onde ela está. Isto não se paga; agradece-se apenas.*⁹²

O serviçal que contara a Camilo o segredo da parasita azul negou-se a aceitar pagamento. Mais adiante seria diferente: o narrador entraria em cena para mostrar a força do dinheiro numa sociedade em que as trocas são “pagas”, jamais para ajudar os outros.

Estas são apenas algumas provas de que o narrador ainda está “crescendo” para chegar a uma consciência mais crítica e reflexiva dos atos que mostram o cálculo e a hipocrisia humana. Mesmo assim, aqui o narrador apresenta o pai como um homem que mede todos os esforços para ter um filho

⁹¹ BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 80.

⁹² MACHADO de ASSIS. J. M. *Histórias da Meia-noite*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955. p. 73.

que brilhe, seja através da medicina ou através da política. Como muitos da época, o pai de Camilo fez a proposta ao filho: - *Serás primeiro deputado provincial; podes ir depois para a Câmara no Rio de Janeiro. Um dia interpelas o ministério, e se ele cair, podes subir ao governo. Nunca tiveste ambição de ser ministro?*⁹³

Essa mesma situação é descrita por Raymundo Faoro:

*O primeiro posto – deputado provincial ou geral – se alcança com a benção da influência, manipulada pelos influentes. Há, na identificação desse grupo, muita sombra, comum aos bastidores de todas as épocas. Influente é quem faz deputados e patrocina uma carreira política. O conteúdo da influência: herança, fortuna, exercício de um grande cargo, aulicismo, estilo de vida, grande nomeada na jurisprudência ou na medicina, sobretudo a posição de comando num partido.*⁹⁴

Ao retratar a felicidade do tenente-coronel Veiga, o então Imperador do Divino de uma grande festa naquela cidade, o narrador não discute os elementos (ou pelo menos não aprofunda) que o levaram a atingir determinado *status*, a ambição, por exemplo.

Mesmo assim, é possível afirmar que houve certa evolução na atitude do narrador dos contos de Machado de Assis, quanto à questão da farsa necessária para a ascensão social. Isso ainda está em evidência se compararmos os *Contos Fluminenses* com as *Histórias da meia-noite*. Nas palavras de Alfredo Bosi, os primeiros

(Os Contos Fluminenses) parecem escritos sob a obsessão da mentira. A qual porém, ou é castigada, ou se prova uma suspeita falsa. Dar-se-ia o caso de seu

⁹³ Id. Id. p. 68.

⁹⁴ FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976, p. 106

autor ser um moralista ainda romântico disposto a nos pregar casos exemplares? Não e sim. Não, pelo que virá logo depois: Machado nunca foi, a rigor, um romântico (o Romantismo está às suas costas); mas sim, pelo gosto sapiencial da fabula que traz, na coda ou nas entrelinhas, uma lição a tirar.⁹⁵

Em *O Segredo de Augusta* comprova-se uma suspeita, mas não se aprofundam os elementos que levaram Gomes a desejar uma esposa rica, ao mesmo tempo que o pai tinha uma intenção igual: ter um genro com herança. Temos a mentira pela mentira e há punição por isso, em ambos os casos, diferentemente de *A Parasita Azul*, onde já há uma certa denúncia do engano e prêmio pelas suas ilicitudes.

Em *As bodas de Luís Duarte*⁹⁶, também das *Histórias da meia-noite* acontece o casamento de Luís Duarte com Carlota, filha de José Lemos, mas o fato em si fica em segundo plano, pois o que mais o narrador explorou é a questão das “rendas”. O excesso de descrição, ao modo dos românticos e de Alencar, evidente que noutra dimensão, tem agora uma conotação especial. O supérfluo e os pormenores, que dão ênfase à ostentação, ao luxo, tomam conta, colocando o entorno no centro e o centro, neste caso, o casamento, em outro plano. Longas descrições vão obscurecendo a luz que deveria ser a festa do casamento para mostrar o caráter das pessoas através de sua excessiva superficialidade:

O arranjo da sala ficou a cargo de José Lemos. O respeitável dono da casa, trepado num banco, tratava de pregar à parede duas gravuras compradas na véspera em casa do Bernasconi; uma representava a Morte de Sardanapalo; outra a execução de Maria Stuart. Houve alguma luta entre ele e a mulher a respeito da

⁹⁵ Op. cit. p. 79.

⁹⁶ MACHADO de ASSIS. J. M. *Histórias da Meia-noite*. Rio de Janeiro, Jackson, 1955, p. 93.

*colocação da primeira gravura. D. Beatriz achou que era indecente um grupo de homem abraçado com tantas mulheres. Além disso, não lhe pareciam próprios dous quadros fúnebres em dia de festa. José Lemos que tinha sido membro de uma sociedade literária, quando era rapaz, respondeu triunfantemente que os dous quadros eram históricos, e que a história está bem em todas as famílias. Podia acrescentar que nem todas as famílias estão bem na história; mas este trocadilho era mais lúgubre que os quadros.*⁹⁷

Neste conto, as mazelas sociais são apresentadas na ótica da aparência, no caso, a preocupação com os enfeites da sala no dia do casamento. Outra discussão suscitada pelo narrador diz respeito ao uso da retórica. José Lemos, o pai da noiva, esperara ansiosamente por Porfírio. Segundo o narrador, *o tenente Porfírio era do tipo do orador de sobremesa; possuía o entono, a facilidade, a graça...* O pai, também havia preparado um discurso para a ocasião, aliás, memorizado: *não é meus senhores, a vaidade de ser ouvido por tão notável assembléia que me obriga a falar. É um alto dever de cortesia, de amizade, de gratidão; um desses deveres que podem mais que todos os outros, dever santo, dever imortal.*⁹⁸ Todos aplaudiam, mas segundo o narrador, isso não atrapalhava, pois o homem tinha o discurso de cor. Também o narrador comenta que quem percebeu a nulidade do discurso fora o Dr. Valença que, entretanto, nada falou. Porfírio também discursou, usando um vocabulário, pouco entendível, mas fora muito aplaudido.

Discurso também aparecera em *A parasita azul* quando o major Brás faz uma homenagem ao tenente-coronel Veiga e num jogo retórico fica usando palavras prolixas e sendo aplaudidos pelos que estavam na casa: - *os elogios que*

⁹⁷ Idem. p. 93.

⁹⁸ Id. lb. p. 117.

*me acaba de fazer o distinto major Brás, são verdadeiros favores de uma alma grande e generosa; não os mereço senhores; devolvo-os intactos ao ilustre orador que me precedeu.*⁹⁹

Em suma, vemos que nos seus primeiros contos Machado ainda reproduz algumas maneiras românticas na artificialidade da temática e do enredo. Como podemos notar, por exemplo, em *O Segredo de Augusta* ou em *a Parasita Azul* que se prendem aos dramalhões amorosos burgueses. A isso se soma o excesso de minúcias que advêm da preocupação com o leitor burguês – sobretudo com as leitoras – a caça dos adornos de seu mundo desocupado, como vimos em *A Parasita Azul*, pois foi pela mentira que Camilo triunfou. Faltou apenas que o narrador assumisse ser essa mentira um meio necessário para a realização de sonhos.

Indo um pouco além, vemos que *o narrador das Histórias da Meia-noite já está em trânsito para um “tempo”; tempo em que o que se julgaria cálculo frio ou cinismo (segundo a concepção de Alencar, por exemplo), começa a eleger-se como prática do cotidiano e até mesmo no coração das relações primárias.*¹⁰⁰

⁹⁹ Id. Ib. 62-3.

¹⁰⁰ BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 80.

3.2. O amadurecimento do narrador

Segundo Alfredo Bosi, à medida que Machado de Assis percebe que o engano é também um modo de sobreviver, que a aparência funciona como essência, sua narração é mais distanciada e problemática.

Não há dúvidas de que com a *Teoria do Medalhão*¹⁰¹, publicado em *Papéis Avulsos* no ano de 1882, é que se solidifica a formação da consciência e que, de maneira muito direta, assume a retórica como um meio de enganar as pessoas. Neste conto, escrito quando o Império já declinava, faz-se a crítica ao mundo dos favores, característico das possibilidades de ascensão num quadro autoritário definido, ou seja, sociedade brasileira de finais do século XIX. Sua principal característica é sugerir mais do que dizer e, sabemos, Machado é um mestre na arte das entrelinhas.¹⁰²

Dessa forma, através do diálogo entre pai e filho, é possível verificar a constituição de toda uma teoria de formação da classe dominante com vistas à manutenção do poder.

Esse diálogo se dá com a entrada do filho na maioria, constituindo ironicamente uma teoria do poder através do “passo a passo” para o alcance do

¹⁰¹ MACHADO de ASSIS. J. M. *Papéis Avulsos I*. São Paulo: Globo, 1997, p. 30.

¹⁰² Machado vai denunciar mais uma vez o predomínio da velha ordem social no início da República. As questões que haviam abalado a monarquia (abolição, disparidades regionais, descontentamentos de alguns setores da sociedade, como o Exército, por exemplo) não tinham sido, ainda resolvidas e nem iria se resolver, automaticamente, com a simples mudança do regime. Machado já presumia essa transição, percebendo que o povo não entenderia o processo que se articulava e que tinha em vista apenas a manutenção da velha ordem estabelecida, com outra “cara”, simplesmente.

domínio de classe. Observa-se, então, como o processo de comunicação humana pode ser instrumento de poder: *Vinte e um anos, meu rapaz, formam apenas a primeira sílaba do nosso destino. (...) qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum.*¹⁰³

Nessa perspectiva, as possibilidades de ascensão social são muito mais discutidas, pois parece que só se escapa pela sorte, pela consciência – *consciência esta que vai se formando mais criticamente a partir de Papéis Avulsos*¹⁰⁴, ou ainda, o narrador agora assume esta consciência – de que está em um jogo com cartas marcadas, ou na manga, e do qual ainda se devem extrair regras. Assim *a vida, Janjão*, diz o pai, *é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados são inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outras. Isto é a vida; não há planger, nem imprecar, mas aceitar as coisas integralmente com seu ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante.*

Alfredo Bosi muito bem sintetiza o modo como Machado de Assis vê

*a necessidade de proteger-se e de vencer na vida – mola universal só é satisfeita pela união ostensiva do sujeito com a Aparência dominante. E, por acaso, será lícito culpar esse pobre e vulnerável sujeito porque subiu com a maré do seu tempo para não se afogar na pobreza, na obscuridade, na humilhação? Machado não quer fazer o processo implacável dos ajustados, ele não quer acusar o sujeito porque foi incapaz de ser herói. O perfil meio caricato de suas consciências precárias ou venais é apenas um efeito de sombreamento no desenho das personagens. A crítica, silenciosa, tem um alvo maior: é o processo do Processo. O anúncio do fatum poderá valer por uma denúncia universal.*¹⁰⁵

¹⁰³ Idem. p. 30.

¹⁰⁴ BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 86.

¹⁰⁵ Loc. cit.

Machado certamente pretendeu mostrar também que não há ética na ação e na atuação do homem público brasileiro; o que conta é ter o domínio de saber iludir, como o pai diz ao filho:

*Não te falei ainda dos benefícios da publicidade. A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requestar a força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, coisas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e ambição. Que D. Quixote solicite os favores dela mediante ações heróicas ou custosas, é um sestro próprio desse ilustre lunático. O verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um Tratado científico da criação dos carneiros, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos.*¹⁰⁶

Como se fosse uma vitrine, o candidato a medalhão deve instituir-se da mesma idéia do exibicionismo burguês, de uma classe que se dá à cena, mas que, simultaneamente, se constrói, pelo discurso, como personagem principal.

Em relação ao diálogo ainda, vemos que há o predomínio do lugar-comum, mas num tom imperativo. O filho sempre concorda, e quando pergunta, o faz retoricamente apenas. Não há, um dialogismo constitutivo, como, mais tarde, definiria Bakhtin.

Não existe diálogo aqui, pois o filho age como mero receptor de informações dos preceitos repertoriados pelo pai que já detém as conclusões desde a formulação das premissas: seu objetivo é apontar o caminho do bem, ou seja, “de classe”.

Alguns costumavam renovar o sabor de uma citação intercalando-a numa frase nova, original e bela, mas não te aconselho esse artifício; seria desnaturar-lhe as

¹⁰⁶ ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos I*. São Paulo: Globo, 1997, p. 32.

*graças vetustas. Melhor do que tudo isso, porém, que afinal não passa de um Adorno, são frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública. Essas fórmulas têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil. (...) o mesmo ofício te irá ensinando os elementos dessa arte difícil de pensar o pensado.*¹⁰⁷

Com o título, ao anunciar uma teoria, Machado explicita uma grande metáfora da fala em público e faz de seu discurso uma sátira do próprio discurso político da sua época (e porque não dizer de hoje), direcionada pela representação política que o pai constrói no imaginário do filho. Através dessa “teoria” é perceptível uma reflexão crítica sobre o discurso político, pela via da caricatura.

O que realmente entra em jogo neste texto é a opinião, a opinião pública. É preciso ter idéias, opiniões que sejam similares às da platéia. E isso se dá a partir da aparência, da repetição, da reprodução e da cópia especular dos espelhos como no conto *O Espelho*¹⁰⁸ em que a tese defendida é a seguinte: *Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...* O mais surpreendente, entretanto, é que, ao se enxergar no espelho, há ocorrência do motivo duplo que permite à personagem narradora constatar o sinal de alteridade, do outro eu que emerge da sua própria natureza.

Em *Teoria do Medalhão*, o significado da expressão é o mesmo significado da identidade pública, ou seja, a opinião pública, o espaço público que nesse conto, não chega a se explicitar, mas é perceptível.

¹⁰⁷ Op. cit. p. 33.

¹⁰⁸ MACHADO de ASSIS. J. M. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955.

Para isso, é preciso representar, e Machado sabia que a representação jamais pode ser divorciada de questões políticas e ideológicas, pois ela é isso. Conforme Lentricchia, a representação talvez seja precisamente o ponto pelo qual [essas questões] mais provavelmente entrem na obra literária: *Se literatura é uma “representação da vida”, então a representação é exatamente o lugar em que a “vida”, em toda sua complexidade social e subjetiva, penetra no meio literário.*¹⁰⁹

Observa-se também que é devido ao discurso do pai de Janjão que Machado de Assis instaura a sua imagem crítica do sujeito social e individual como um corpo vazio, em outras palavras, a sociedade como um “um sujeito vazio”.

Por isso, para Bosi, *a perspectiva de Machado é a da contradição que se despista, o terrorista que se finge de diplomata. É preciso olhar para a máscara e para o fundo dos olhos que o corte da máscara permite às vezes entrever. Esse jogo tem um nome bem conhecido: chama-se humor.*¹¹⁰

A partir de uma linguagem multissignificativa, Machado assegura sua permanência e sua atualidade e ao dizer de um tempo, diz de todos os tempos: integra, unitariamente, presente, passado e futuro, pois ele é capaz de lançar, a partir de seu testemunho sobre o ser humano e a realidade do seu tempo, um olhar armado sobre questões relacionadas com o ser de todas as épocas. O próprio escritor diria mais: *Que multidão de dependências na vida, leitor! Uma coisa nasce de outras, enroscam-se, desatam-se, confundem-se, perdem-se, e*

¹⁰⁹ LENTRICHIA, Fetal. *Critical Terms*. Tradução: Ubiratan P. de Oliveira. University of Chicago, 1990.

¹¹⁰ BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 126.

*o tempo vai andando sem perder de si.*¹¹¹ Quando o pai aconselha o jovem a absorver o ofício de medalhão, mostra que ele é vital àquele que deseja ascender socialmente. Independente de qualquer profissão, o que importa é estar na camada dominante.

Enfim, o narrador assume que é preciso estar ou viver além da multidão comum, pois *qualquer que seja a profissão de tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum.*¹¹² Além disso, assume-se a ambição como meio necessário para a ascensão. Assume-se também que se pode ter prestígio quando o outro perde, utilizando a expressão do senso comum: “fazer do outro um degrau para subir na vida:

*O Espelho*¹¹³, referido acima e também amplamente discutido pela crítica, é uma narrativa que, como sabemos, discute o comportamento individual diante do grupo. O homem tem uma alma interior que representa a própria personalidade e a alma exterior que, simbolizando as imposições da vida social, representa, de certo modo, a força social que se sobrepõe aos comportamentos individuais. A alma exterior prevalece sobre a interior, talvez justamente, por ser mais versátil, adaptável e mutável a gosto dos caminhos da história. Segundo o narrador:

Há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou um cavalinho de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade,

¹¹¹ MACHADO de ASSIS. J. M. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, p. 76.

¹¹² MACHADO de ASSIS. J. M. *Papéis Avulsos I*. São Paulo: Globo, 1997, p. 34.

¹¹³ Op. cit. p. 71. O conto fora publicado na Gazeta de Notícias em setembro de 1882.

suponhamos. Pela minha parte conheço uma senhora, - na verdade, gentilíssima – que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano, durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a Rua do Ouvidor, Petrópolis...

- Perdão; essa senhora quem é?

- Essa senhora é a parenta do diabo, e tem o mesmo nome: chama-se legião... E assim muitos outros casos...¹¹⁴

Para comprovar esta teoria da alma humana, e porque não dizer da alma social, Jacobina lança mão de suas memórias. Conta-nos que, pouco tempo depois de ser sido nomeado Alferes da Guarda Nacional, recebeu o convite de sua tia, D. Marcolina, para que a visitasse na fazenda, pois gostaria de vê-lo no novo uniforme.

Diante da supremacia do mundo exterior sobre o interior, Jacobina começou a gostar bastante do respeito e dos benefícios da posição que assumira. Ele era um Alferes. Seu Alferes: *O Alferes eliminou o homem (...) os fatos explicarão melhor os sentimentos; os fatos são tudo. A melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada; e, se bem me lembro, um filósofo antigo demonstrou o movimento andando...*

Estando sozinho na casa da tia, num momento de dúvida, procurou ver-se no espelho, mas este nada refletia. Correu então, vestiu a farda de alferes e tornou ao espelho; agora sim, tinha de novo formas nítidas e a sua figura integral, a alma exterior que a ausência das outras personagens e a clausura haviam levado, estava agora de volta, ali no espelho: *tudo de volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo, olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava,*

¹¹⁴ Id. Ib, p. 72.

gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. (...) Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas...

Nessa perspectiva, podemos entender que a formação da identidade está diretamente ligada pela interferência do outro no eu, e do eu com o outro. Sem alteridade, perde-se, na evanescência, a identidade do eu – o reflexo do espelho é tão somente um reflexo, mas também é o reflexo de um avesso.

Machado tece nesse conto uma metáfora que fala do estrangulamento do indivíduo pelos valores sociais. A vida social constrói, ironicamente, a impossibilidade da vida individual. Entretanto, a ironia perpassa a história, que acaba atravessando a fronteira do real, atingindo o universo do fantástico. O jogo fronteiro entre o real e o irreal aparece como guia das atenções para os personagens que escutavam a narrativa de Jacobina, embevecidos dele.

Além disso, parece ficar claro que para Machado não bastava apenas teorizar filosoficamente sobre a alma humana, mais do que isso, ele teorizava sobre a alma social. Percebemos isso no momento em que ele descreve o espelho herdado, que tinha vindo em 1808 com a corte de D. João VI. Como lembra John Gledson,

*Mil oitocentos e oito foi também o momento em que a nação brasileira começou a tornar-se consciente de si própria e “se olhou no espelho” – isto é, se viu a si própria como os outros a viam. Se seguirmos o paralelismo entre o eu e a nação que aqui parece implícito, chegamos à conclusão um pouco chocante que, pelo menos neste momento da história, a identidade nacional é tão imperceptível como o rosto de Jacobina no espelho.*¹¹⁵

¹¹⁵ CHALHOUB, Sidney & Pereira, Leonardo. *A história contada: capítulos de história da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. (GLEDSON, 1998, apud CHALHOUB, 1998, p. 18.)

A visão do duplo, no conto, se dá como máscara e farsa necessárias e consentidas. E nisso há uma **rendição** por parte do narrador. Nesse sentido, pode-se até especular, de acordo com palavras de Patrícia Lessa Flores da Cunha, *se Machado de Assis não escrevia seus contos também em busca daquela ansiada identidade nacional, sucessivamente mascarada pelos vários projetos nacionalistas, ingenuamente ufanistas, utopicamente simplistas, que o precederam.*¹¹⁶

Assim, podemos entender que o narrador nestes dois últimos contos mostra saber que a sociedade nos torna ou pode nos tornar objetos de suas determinações, que na essência, são os próprios homens que as criam. Sugere-se que em *O Espelho*, a duplicidade de personalidade do então jovem Jacobina refere-se ao processo de duplicidade de todo o indivíduo que detém um status importante. O cargo de evidência faria com que o indivíduo perdesse por completo sua naturalidade e vivesse para os outros, em função somente de seu rótulo. E exatamente esse foi o conselho do pai ao seu filho em *Teoria do Medalhão*, pois Janjão deveria ser objeto contínuo da imprensa e das conversas públicas.

O que levaria a um outro conto também de “Papéis Avulsos”, *O Segredo do Bonzo*¹¹⁷, em que parece que o próprio Machado pode nos esclarecer sobre o que realmente acontece no anterior: *se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das*

¹¹⁶ FLORES DA CUNHA, Patrícia. *Machado de Assis: Um escritor na capital dos trópicos - sobre o conto de MA e de E. A.Poe*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998, p. 142-3.

¹¹⁷ *O Segredo do Bonzo* fora publicado em abril de 1882 com o título: *Um Capítulo Inédito de Fernão Mendes Pinto*.

*duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente.*¹¹⁸ Neste caso, a integridade individual parece estar, acima de tudo, na opinião e posicionamento dos outros; na sociedade que o uniforme de Jacobina representa e naquele fragmento do ser que é uma prospecção na e da sociedade.

3.3. Ser ou parecer?

Nos contos comentados, especialmente nos chamados contos - teoria, como os denomina A. Bosi, já estava clara uma situação que iria permanecer na contística machadiana, enfocando a representação da sociedade em que tudo vale para o “ter”, em que *o dinheiro é a chave e o deus desse mundo, dinheiro que mede todas as coisas e avalia todos os homens*¹¹⁹. Mas é possível ver a representação da vida brasileira, do homem humano e do homem brasileiro, neste e em outros contos que foram escritos à mesma época e não são tão conhecidos.

É o caso do conto *Galeria Póstuma*¹²⁰, escrito em 1883 e publicado em *História sem Data*, no ano seguinte. Temos a história de Joaquim Fidélis, viúvo de 68 anos, um homem cordial, sempre disposto a ajudar os amigos e que morre

¹¹⁸ MACHADO de ASSIS. J. M. *Papéis Avulsos II*. São Paulo: Globo, 1997, p. 31.

¹¹⁹ FAORO, Raymundo. Op. cit. p. 4

¹²⁰ MACHADO de ASSIS. J. M. *Histórias sem Data*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, p. 87.

subitamente, ao retornar de um baile. Lendo o diário que deixara, o sobrinho, que morava com ele, descobre a verdadeira opinião do falecido sobre aqueles que o cercavam em vida, incluindo ele próprio. Três características que marcaram Fidélis em vida: homem público, rico e letrado. Pelas relações políticas, pelo dinheiro e pela retórica, Fidélis criara uma rede de amigos, parentes e dependentes. Todos aqueles que, de alguma maneira, necessitavam do falecido para viver e ascender socialmente.

Ele morava apenas com o sobrinho, o Benjamim, filho de uma irmã a quem deu educação e fez estudar, até obter o diploma de Bacharel em ciências jurídicas, em 1877. Foi este mesmo sobrinho que vendo seu tio morto na cama, fechou-lhe os olhos.

Logo chegaram seus familiares mais próximos, entre os quais Elias Xavier e João Brás, que ficaram inconformados, (talvez possamos considerá-los, seus agregados, ou dependentes, já que os ajudara a obter uma comenda ou eleger-se deputado). Vieram também

o Fragoso e o Galdino, que lhe não deviam diplomas, comendas nem empregos, mas outros favores. Ao Galdino adiantou ele alguns poucos capitais, e ao Fragoso arranjou-lhe um bom casamento... E morto! morto para todo sempre! De redor da cama, fitavam o rosto sereno e recordavam a última festa, a do outro domingo, tão íntima, tão expansiva! E, mais perto ainda, a noite da antevéspera, em que o voltarete do costume foi até às onze horas.¹²¹

Todos diante da morte. Talvez não a morte física do parente amigo, mas a morte material das relações construídas entre eles. A morte indicativa de não

¹²¹ Id. Id. p. 90.

poder ser mais, ter mais, depender mais, pois ele estava *morto! morto para todo sempre.*

Um homem bom; ou um bom homem? Ou exatamente o que a sociedade o tornou? No seu enterro, outros como ele: dois senadores, um ex-ministro, titulares, capitalistas, advogados, comerciantes, médicos. E também havia outros como os outros seus familiares, porém foram estes que seguraram as argolas do caixão, juntamente com o Benjamim. Era o mínimo que poderiam fazer, em agradecimento aos favores recebidos.

Passados uns dias, Benjamim encontrou um diário do finado, com algumas impressões e memórias. O diário falava de muitos, de vivos, de mortos e, principalmente, dos familiares amigos e do próprio sobrinho.

Sobre Diogo Vilarés, além de considerá-lo uma pessoa enfadonha, tacha-o de estúpido e crédulo. Além de ingrato, pois: *pediu-me há anos que lhe arranjasse um emprego, arranjei-lho. Não me avisou da moeda que me pagaria. Que singular gratidão! Chegou ao excesso de compor um soneto e publicá-lo.*¹²²

O diário de Joaquim Fidélis registrava a verdadeira face dos que o rodeavam – mais uma vez Machado expõe a dimensão da mascarada, prova de que observava mesmo a sociedade por dentro, vendo o interior do homem.

Não sendo possível aqui falar de todos que Fidélis descreveu, limitemo-nos às observações sobre aquele que ajudara a se tornar comendador:

Este Elias é um espírito subalterno, destinado a servir alguém, e a servir com desvanecimento, como os cocheiros de casa elegante. Vulgarmente trata as

¹²² Id. Ib, 94-5.

*minhas visitas íntimas com alguma arrogância e desdém: política de laçao ambicioso. (...) Dedicado e insinuante. Não tem idéias, é verdade.*¹²³

Diferente de Vilares, Elias tem espírito subalterno, mas é astuto: há ocasiões em que me chama a um vão da janela para falar-me secretamente do sol e da chuva. O fim claro é inculcar nos outros a suspeita de que há entre nós cousas particulares, e alcança isso mesmo, porque todos lhe rasgam muitas cortesias.¹²⁴

Elias, como um agregado, só quer vantagens. Só fala mal de alguém, por interesse; faltando-lhe interesse, cala-se; e a maledicência legítima é gratuita. Mais uma vez Machado mostra que o “eu” é o centro de interesse, pois há pessoas que são solidárias ou bondosas até o momento que não interferem em seus interesses pessoais, os quais se tornam sempre superiores. Além disso, o finado escrevia que Elias como Vilares, não tinham idéias, - como subalternos parecem não ter a capacidade de pensar.

Voltemos à cena do início do conto, em que Benjamim vê o tio morto: *Benjamim enxugou, enfim, as lágrimas; e, porque, lhe fizesse mal ver os olhos abertos do morto, e principalmente o lábio arregaçado, consertou-lhe ambas as cousas. Morte recebeu assim a expressão trágica, mas a originalidade da máscara perdeu-se.* [grifo nosso]. Com este gesto, o sobrinho havia, transformado o semblante do defunto, dando-lhe um caráter relativamente trágico à situação, à morte. Assim, o sobrinho, dá à expressão de morte ao rosto do finado, colocando-lhe a máscara, esta indesejada pelo Fidélis. Caíra a máscara e o finado, só agora

¹²³ Op. cit. 95-6.

¹²⁴ Loc. cit.

de maneira real – fiel – mostra a ironia, o assombro, o espanto daquilo que viu e teve em vida. Fidélis parece ter guardado, ou estocado aqueles personagens fracos de caráter e ambiciosos durante muito tempo, mas que após sua morte, eles parecerem ter vindo para a vitrine, ficando a mostra, como se estivessem em uma galeria, para serem apreciados, ou melhor, desmascarados.

Mostrando também o gosto pelo dinheiro fácil, a luta para conquistar *status*, temos o conto *Anedota pecuniária*¹²⁵, escrito em 1883 e publicado em *História sem Data*, também no ano seguinte; aqui, além da hipocrisia, há uma sutil crítica à ganância. Um homem "vende" suas sobrinhas aos homens que as amam em vista de sua fascinação com o dinheiro. O conto inicia com Falcão arrependido, apenas dizendo as seguintes palavras, que o leitor só entenderia mais tarde: - *Fiz mal, dizia ele, muito mal. Tão minha amiga que ela era! Tão amorosa! Ia chorando, coitadinha! Fiz mal, muito mal... ao menos, que seja feliz!*¹²⁶

Estas frases expressavam o arrependimento pelo seu gesto. A primeira sobrinha ele a tinha como filha, vivia sozinho, pois não era capaz de se casar, pois para ele, *casar era botar dinheiro fora*. Porém quando se viu na possibilidade de perder dinheiro, convenceu a si mesmo que, deixando Jacinta se casar não estaria perdendo a sobrinha, entretanto se perdesse o negócio o dinheiro jamais seria recuperado. Ou seja, esta era uma forma de amenizar a sensação de culpa. Aceitou, então, o dinheiro de Chico Borges para custear um *déficit* que

¹²⁵ MACHADO de ASSIS. J. M. *Histórias sem Data*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, p. 183.

¹²⁶ Loc. cit.

apresentava naquele momento. Porém, *cessara o terror dos dez contos; começara o fastio da solidão.*¹²⁷

Passado um tempo, Falcão começa a cuidar de outra sobrinha e esta, segundo ele, fechar-lhe-ia o olho, ou seja, o acompanharia até o último minuto de sua morte. Até que o nosso homem se inclinou para o Reginaldo que havia desembarcado vindo de New York, com trinta anos feitos e trezentos mil dólares ganhos. Este homem havia visto sua sobrinha no casamento da Jacinta, a sobrinha “vendida”. E outra vez o delírio pelo dinheiro fê-lo perder mais uma sobrinha. E depois da sua segunda troca ainda chega à conclusão de que *o melhor dos bens é o que não se possui.*

O amor material sobrepõe-se sempre o seu amor pelo humano. Vemos, neste conto, uma crítica humorada e irônica das situações humanas, das relações entre as pessoas e dos padrões de comportamento: a possível constituição de uma família, envenenada pelo interesse, pelas segundas intenções e pela malícia. O dinheiro, assim, aparece como o mediador das relações humanas. E para falar sobre esse tema, o autor não dispensa a ironia ou o sarcasmo. O conto termina com uma reflexão sobre a não autenticidade das moedas recebidas:

*Não, senhor, eram verdadeiras. Era mais moral que, para castigo do nosso homem, fossem falsas; mas, ai de mim! Eu não sou Sêneca, não passo de um Suetônio que contaria dez vezes a morte de César, se ele ressuscitasse dez vezes, pois não tornaria à vida, senão para tornar ao império.*¹²⁸

¹²⁷ Op. cit, p. 198.

¹²⁸ MACHADO de ASSIS. J. M. *Histórias sem Data*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, p. 201

A luta pela ascensão social, ligada ao gosto de aparecer, notamos também em outro conto de *Histórias sem Data, Fulano*¹²⁹, publicado no ano de 1884, conta a história de Beltrão, um homem que vai aos poucos se tornando mais um homem público que privado após receber elogios públicos e acaba deixando seu dinheiro para a posteridade e não para a família.

É uma narrativa em que o problema **ser e parecer** se condiciona à satisfação pessoal. O texto inicia com o narrador, de forma imperativa, convidando o leitor a assistir à abertura de um testamento de seu amigo, o Fulano Beltrão. Voltemos ao passado: curioso estava justamente pelo fato de ter aparecido, um dia no jornal, sobre Fulano Beltrão, o seguinte: - *bom pai, bom esposo, amigo e pontual, cidadão digno, alma levantada e pura. Que se lhe fizesse justiça, era muito; mas anonimamente, era raro.*

Além disso, Beltrão

*considerou que milhares de pessoas estariam lendo o artigo, à mesma hora em que o lia também; imaginou que o comentavam, que interrogavam, que confirmavam, ouviu mesmo, por um fenômeno de alucinação que a ciência há de explicar, e que não é raro, ouviu distintamente algumas vozes do público. Ouviu que lhe chamavam homem de bem, cavalheiro distinto, amigo dos amigos, laborioso, honesto, todos os qualificativos que ele vira empregados em outros, e que na vida de bicho do mato em que ia, nunca presumiu que lhe fossem - tipograficamente - aplicados.*¹³⁰

Naquela época, Fulano pensava que quem havia escrito era um de seus amigos, Castro ou Xavier. Assim, ficou sensibilizado, feliz, pensando que muitos estavam lendo sobre ele e que era bom ser comentado, ser lido, “aparecer”. - A

¹²⁹ Idem, p. 202.

¹³⁰ Id. Ib. 203.

imprensa é uma grande invenção, disse ele à mulher. Xavier, então, confessou a D. Maria Antônia que fora ele quem tinha elaborado aquele escrito e mandado ao jornal, não conseguindo infelizmente divulgar em todos. Então, Fulano Beltrão, comovido com a idéia de “aparecer”, ele próprio colocou em outros jornais os elogios que falavam de si próprio. Assim,

*Fulano Beltrão emendou essa falta, se falta se lhe podia chamar, mandando transcrever o artigo no Diário do Rio e no Correio Mercantil. Quando mesmo, porém, este fato não desse causa à mudança de vida do nosso amigo, fica uma cousa de pé, a saber, que daquele ano em diante, e propriamente do mês de março, é que ele começou a aparecer mais.*¹³¹

Fez, por exemplo, uma doação à igreja em que foi batizado e que saiu em vários jornais. O narrador, dessa forma, evidencia a distância entre a aparência e a essência, ou seja, aquilo que o indivíduo é no seu íntimo e aquilo que a sociedade vê.

Em 1868 entrou na política, disputou vaga na Câmara, perdeu. Começou a se contradizer, mas continuou a aparecer. Aliás, em relação à política, a obra machadiana é rica em alusões que servem tanto para reconstituirmos o clima do século passado como também para mostrar que uma série de vícios da vida política brasileira que persistem até hoje, já existiam naquela época, como o tráfico de influência, os conchavos, entre outros. Impossível não relacionar a opção de Fulano para a entrada na política, com as palavras de Brás Cubas:

¹³¹ Loc. cit.

*entrei na política por gosto, por família, por ambição, e um pouco por vaidade. Já vê que reuni em mim só todos os motivos que levam o homem à vida pública.*¹³²

Quando nosso protagonista perdeu a mulher e o filho, e estando a filha casada na Europa, resolveu dividir a dor com o público: mandou vir da Itália um magnífico mausoléu, o qual toda a cidade admirou. A filha veio da Europa para ver também. A este ponto levou-o o gosto pelo aparente.

Mas veio a doença. Até então ele nunca perdera a força nem a razão. Uma folha amiga publicava sobre a doença de Fulano, o que até chegava a reanimá-lo, mas ele expirou. Porém, ao ler o testamento, vê-se que tudo foi legado aos pios, e alguns industriais, e ainda trinta contos para erigir uma estátua de Pedro Álvares Cabral. E a outros também quer homenagear “notáveis por seu patriotismo e liberdade”. Ironicamente, o narrador afirma que convinha cunhar num dos medalhões aparecer com o retrato do seu amigo, o finado Fulano Beltrão.

Na verdade, levantar estátuas pode significar homenagear aqueles que se dedicaram ao bem comum, o que, entretanto, não era o caso de Fulano. Isto leva a refletir sobre os grandes nomes da nossa História homenageados publicamente. Quantos teriam agido como o personagem do conto? Vale lembrar que Romualdo, do conto *O Programa*¹³³, também desejava ser lembrado, ser citado entre os Nabucos, os Zacarias, os Teixeiras de Freitas, etc.

O título *Fulano*, aliás, sugeria que o narrador fosse falar de um homem da multidão, o que era, de certo modo, o personagem. Aliás, poderia ter sido. Se

¹³² MACHADO de ASSIS, J. M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, p. 55.

¹³³ MACHADO de ASSIS, J. M. *Relíquias da Casa Velha II*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, p. 273.

considerarmos o início da narrativa, ele era um Fulano que havia feito boas ações, mas que nunca seria reconhecido publicamente se não fosse o Xavier. Seria mais um esquecido. Mas a bondade também precisa ser lembrada. É a partir disso que ocorre a inversão dos valores, pois prevalece o poder da imagem, da superioridade e da aparência capazes de sufocar a caridade. Já não poderia ser apenas um Fulano. Além do mais, Machado duplica essa ironia ao trabalhar no mesmo nome do personagem com identidades comuns, até desconhecidas ou pouco lembradas: o fulano, o beltrano, o ciclano e tantos outros.

Fulano levou ao extremo a vaidade de perpetuar seu nome. De acordo com a visão cética de Machado de Assis, a vaidade cumpriria uma função: é a mola mestra de muitas atitudes, e pode estar por trás dos grandes gestos nobres; na verdade, serve muitas vezes para encobrir a ânsia de reconhecimento e glória de quem os pratica.

Nesta linha de raciocínio, podemos perceber uma certa convergência entre o personagem Fulano e o Jacobina do conto *O Espelho*, que após ter sido engrandecido pelo recém-conquistado posto de alferes, encontra-se sozinho e começa a ter medo. (como vimos, veste seu uniforme de alferes e encara o espelho, verificando assim o outro lado de sua alma, já sua opinião é que temos duas almas, uma externa que nos vigia e a nossa que vigia o exterior). Isso afasta solidão. Como se vê, este conto evidencia o conflito entre a essência (a alma interior) e a aparência (alma exterior). Também para Fulano, a alma exterior – as representações sociais – aliviava a sua alma interior.

Machado, utilizando a ironia, cria personagens que, muito além da ingenuidade, já têm consciência de que vale tudo para ascender socialmente. Isso, associado a intenções calculistas, cínicas ou voltadas apenas para o próprio ego.

Como foi visto aqui, através de um enfoque social, em muitos contos Machado de Assis traz à cena um grupo de pessoas, representativas de uma sociedade em que é o dinheiro e a posição social que motivavam os homens – especialmente os protagonistas que nutrem a esperança de participar da classe privilegiada. A sua tendência à dramatização é quase uma constante: através de recortes, são mostrados os “tipos” humanos em ação. A narrativa dá lugar às cenas, representativas da sociedade brasileira.

4. A SOCIEDADE EM CENA

4.1. A teatralidade dos contos

Uma leitura abrangente dos textos permite afirmar que o narrador machadiano põe o leitor diante dos fatos, isto é, dá-lhe a impressão de que estão ocorrendo diante de seus olhos. Isto confirma esta observação de Barreto Filho

*O teatro foi, (...), um grande benefício para (Machado de Assis) pela soma de contactos e experiências que lhe proporcionou. Ensinou-lhe, sobretudo, o modo de armar as cenas. Quando, nos seus livros, o escritor comenta os personagens, revela os bastidores, e critica a própria montagem, isso não é mais do que a incorporação ao romance das indicações que acompanham as peças. É um vício que o romancista herdou da intervenção constante do teatrólogo nas entradas e saídas, nas mudanças de cenário, e até nas atitudes e gestos dos personagens. Todo esse sistema de notações entra transfigurado na tessitura da obra literária.*¹³⁴

É por isso que tanto nos romances quanto nos contos de Machado, vemos, em várias passagens, que muitas cenas são representativas da

¹³⁴ BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: AGIR, 1947, p. 56.

sociedade brasileira do século XIX. Os personagens, através de suas ações, vivem situações que retratam a época sem deixar de se referir à natureza humana e o homem de sempre.

Desde o início de sua produção, ele parece ter agido assim: arquitetava textos em forma de cenas. Embora não se aprofunde aqui a aproximação entre narrativa e drama devido à projeção das cenas, nem se veja a cena como o principal espaço de representação, o que pretendemos é verificar mais de perto o lugar que ocupam no texto machadiano.

Entendemos que a cena é uma tentativa de imitação, por parte do narrador, ao nível do discurso narrativo, da duração de um diálogo que ocorre no plano da história narrativa. Se no sumário narrativo o narrador apresenta os fatos, na cena ele os representa. Na cena o narrador cria a ilusão de que a seqüência narrativa dos diálogos ocorreu tal como ele as registra, mas, na verdade, é ele quem as conduz e pode interromper o diálogo quando lhe interessar.

Ao criar seus personagens, Machado nada lhes perdoa: seus gestos mostram as mesquinhas pequenas e grandes, as indecisões, o oportunismo disfarçado, a falsa devoção e a moral de fachada. Machado é implacável e irônico, não ocultando seu desencanto e, talvez, desencantando o leitor. Não com o livro, mas com o que a vida pode mostrar.

Nos seus primeiros contos, desde o já mencionado *Três tesouros perdidos*, que está entre os textos publicados por ele com 19 anos, já podemos ver sua tendência para o modo dramático de narrar, no sentido de apresentar

peças agindo diante de nós, mencionado por Aristóteles.¹³⁵ O conto começa com uma cena em que um marido enciumado invade a casa de um homem que supõe ser o amante de sua mulher e depois de descompô-lo, lhe dá uma carteira cheia de dinheiro, ordenando que vá embora. Quando volta para casa, vemos que encontra um bilhete da mulher dizendo que partia para a Europa com seu melhor amigo, de quem jamais suspeitara. Ele desmaia e perde a razão. Em seu delírio costuma dizer a quem o visita, que perdera três tesouros: uma mulher sem igual, um amigo a toda prova, e *uma linda carteira cheia de encantadoras notas... que podiam aquecer-me as algibeiras*. Diz o narrador: *Neste último ponto, o doido tem razão, e parece ser um doido com juízo*.¹³⁶

Apesar de já conter alguns elementos do que estaria na obra posterior, não se pode dizer que ela nasceu pronta, ou seja, nas suas primeiras produções vemos casos de amor contrariado, conflitos abafados pelas quatro paredes do lar, que, de forma alguma, poderiam perturbar a ordem social e familiar conhecida dos leitores da época, todos membros da pacata e provinciana burguesia carioca. Mesmo assim, em sua fase inicial, seria uma incoerência querer igualar o que escrevia Machado com as narrativas românticas de José de Alencar: o autor de *Ressurreição* já botava um tempero mais apimentado, indo muito além do “água com açúcar” dos romances e contos alencarianos. Machado foi-se aprofundando aos poucos, de modo que, em sua produção pós-

¹³⁵ Neste sentido, já Aristóteles mostrava ser possível imitar através de uma simples narrativa, na qual o autor assumia a personalidade do outro ou apresentando pessoas agindo diante de nós. (ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993)

¹³⁶ MACHADO de ASSIS, J. M. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, v. 15. p. 221-4.

80, revela-se mais desenvolvido e maduro. Nesse processo de amadurecimento de sua produção, o autor, interessando-se fundamentalmente pelas razões que levam as pessoas a agir de certa maneira, utiliza-se das cenas para mostrar personagens de muita força, fazendo-os viver as contradições da sociedade brasileira de seu tempo.

Assim,

*Da cordialidade à impaciência dos piparotes, da solidariedade ao distanciamento irônico, à medida que a obra de Machado amadurece literariamente, (...) as relações narrador-leitor vão sofrendo alterações não de todo independentes das alterações por que passava, no Brasil, o modo de produção dos bens da cultura que, como a literatura, valia-se da escrita para sua circulação.*¹³⁷

Tem sido dito que os textos de Machado de Assis devem ser lidos nas entrelinhas, porque o narrador nem sempre menciona os fatos importantes. Na verdade, muitas vezes (ou quase sempre), ele os mostra em cena. Em quase todas, é o dinheiro que está em questão, sob diferentes modos, como ambição, avareza, prodigalidade, entre outros.

Quando falamos em cenas no texto narrativo, mais uma vez lembramos a antiga tríade *lírico, épico, dramático*. Aliás, como lembra Käte Hamburger, *quando estudamos uma obra, não fazemos distinção se o autor fala pelo narrador ou pelo personagem*.¹³⁸ Também sabemos hoje que os gêneros comunicam-se entre si e são capazes de transitar um pelo outro, não são mais que *construtos mentais em*

¹³⁷ LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. S Paulo Edusp, 1985 et sqq. Apud. GUIMARÃES, Hélio de S. *Os leitores de M de Assis*. SP, Edusp, p. 125.

¹³⁸ HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 136.

*conseqüência da necessidade de classificar que acompanha o espírito humano.*¹³⁹.

Um bom exemplo disso ocorreu com a peça *As Forças Caudinas* publicada, posteriormente, por Machado como *Linha reta, linha curva*, no *Jornal das Famílias*. Para José Galante de Sousa não há dúvida de que 'o assunto da peça foi aproveitado no conto (...) o autor modificou o nome dos três personagens e a condição social de um deles, resultando disso haver, no conto, maior variedade de cenas; (...) o diálogo praticamente não sofreu alterações.'¹⁴⁰

Esse fato, segundo Helena Tornquist, não é o único na obra machadiana e conduz à questão dos **limites entre teatro e literatura**, pois

*se uma peça, com poucas mudanças, pôde ser publicada como narrativa, e um curto diálogo pôde ser facilmente levado à cena, qual a especificidade das formas em questão? Podemos afirmar que a existência do diálogo num texto é o quanto basta para classificá-lo como texto dramático?*¹⁴¹.

A propósito, Lucrecia D'Aléssio lembra

A querela sem fim acerca da natureza do drama, isto é, se é um gênero literário ou uma peça teatral, é inteiramente fútil. Uma coisa não exclui a outra. O drama é uma obra de literatura por direito próprio; não requer mais do que uma simples leitura para penetrar na consciência do público. Ao mesmo tempo, é um texto que pode, e na maioria das vezes pretende, ser usado como componente verbal da representação teatral. Mas algumas formas de

¹³⁹ MOLINO Jean apud TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas*. São Leopoldo: Unisinos, 2002, p. 299.

¹⁴⁰ SOUZA, J.Galante. Apud TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas*. São Leopoldo: Unisinos, 2002, p. 295-6

¹⁴¹. Segundo a mesma autora, o diálogo original da peça *As forças caudinas* não sofreu alterações, porém, ocorreram mudanças decorrentes de exigências da nova forma dramática, como o suprimimento de passagens que só teriam efeito na representação, por exemplo, as saudações e as fórmulas de cortesia, indicadores das mudanças de cena com a chegada e saída dos personagens. Loc.Cit.

*teatro preferem ao drama textos líricos ou narrativos; o teatro entra em relação com a literatura como um todo e não apenas como um gênero dramático.*¹⁴²

Dessa forma, pretendemos mostrar nos contos de Machado de Assis que há cenas representativas da sociedade em que o texto funciona como o palco da época em que Machado escreveu. Mais uma vez confirma-se que Machado de Assis não foi um “absenteísta” como se disse nos primeiros tempos; ele via a sociedade “ociosa” e a mostrava “por dentro”. Em sua crítica à sociedade como um todo, ricos e pobres (portanto, visava ao ser humano), não deixava de mostrar as mazelas de seu mundo. A técnica de criticar é que fazia toda a diferença, especialmente para o público da época.

Retomando a imagem da narrativa como espaço de um teatro, Hélio Guimarães observa que

*até Brás Cubas os narradores (...) procuram atrair o olhar do espectador para o que ocorre no palco. Com Brás Cubas, o foco muda de lugar: o narrador coloca-se na boca da cena e no centro do palco, e com estardalhaço, chama atenção para si mesmo e para a platéia...*¹⁴³

¹⁴² FERRARA D' ALÉSSIO, Lucrecia. *Literatura em Cena*. In.: *Semiologia do Teatro / organizadores (da coletânea): J. Guinsburg. Teixeira Coelho Neto. Reni Chaves Cardoso*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates; 138), p. 164 Retomando as proposições de Aristóteles, vemos que entre os modos narrativos que identifica, prefere o modo misto. Esse submodo narrativo aproxima-se do modo dramático, classificando os poemas épicos de Homero como imitações dramáticas.

¹⁴³ GUIMARÃES, Hélio de S. *Os leitores de M de Assis*. São Paulo: Edusp, 2002. p 177.

4.2. O cotidiano burguês

Em muitos contos vemos o tema da ascensão social via ambição desmedida, sendo a personagem Capitu do romance *Dom Casmurro* a mais conhecida. Em *Ernesto de tal*¹⁴⁴, publicado entre 1870 e 1873, nas *Histórias da Meia-noite*, temos Ernesto que namorava Rosina, a sobrinha do Sr. Vieira. Esta, como Capitu, tinha olhos que não enganavam ninguém, exceto os namorados, eram – *espertinhos e caçadores, e com um certo movimento que ela lhes dá, ficam ainda mais caçadores e espertinhos*¹⁴⁵ - que nos fazem lembrar *os olhos de cigana oblíqua e dissimulada* de Capitu¹⁴⁶. Rosina não passava de mais uma caça-dotes. Vivia na casa de um tio, que não era rico, e a menina tinha dois pretendentes que encorajava, testando-lhes a posição social e seus bens. Quase perdeu os dois, mas, ao final, através de um jogo calculista, conseguiu se casar com um deles.

Há uma cena essencial em que Ernesto reclama de Rosina, pois ela estava a olhar para um moço de nariz comprido. A moça afirma ter olhado apenas para a gravata dele para poder dar ao namorado uma daquele estilo. Certamente, ao olhar para a gravata, ela calculava seu valor e, portanto, a situação econômica dele, comparando com a do seu namorado atual. Como ela

¹⁴⁴ MACHADO de ASSIS. J. M. Machado de. *Histórias da Meia-noite*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, p. 125

¹⁴⁵ Op. cit. p. 131.

¹⁴⁶ MACHADO de ASSIS. J. M. *Dom Casmurro*. São Paulo: FTD, 1991.p. 38.

gostava de viver à luz pública, talvez aquele moço pudesse lhe proporcionar vestidos melhores que o Ernesto, o qual em seu emprego, *não subiria muito nem depressa*¹⁴⁷.

Já, na cena seguinte, ela confessa o amor ao moço do nariz comprido. Mais tarde se encontram Ernesto e o moço do nariz comprido e descobrem que foram enganados e, como vingança, escrevem uma carta de rompimento.

Tempos depois, numa cena em que Rosina, resignada, se mostra hábil, ela faz Ernesto crer que também era culpado. Rosina disse que agia assim por eles estarem arrufados. Enfim, ela não podia deixar de conceder o perdão que o namorado lhe pedia. Foi recíproca a generosidade. Casaram-se três meses depois.

As cenas deste conto revelam o perfil de Rosina que não mede as conseqüências, tampouco observa que o preço a ser pago pela sua ambição poderia ser muito caro. Além disso, suas intenções são desnudadas diante dos seus pretendentes, mas mesmo assim ela reage e consegue mostrar sua capacidade de virar o jogo e até de se conformar com a única possibilidade que lhe sobrou.

Através da ironia, presente especialmente na ação do conto, podemos ver uma mulher calculista, preocupada com as posses do noivo que lhes poderão dar conforto e reconhecimento.

¹⁴⁷ Op. cit. p. 131.

Em *Miloca*,¹⁴⁸ escrito em 1881, e publicado nas *Histórias Românticas*, também vemos várias cenas que evidenciam, mais uma vez, que Machado realmente compreendeu a estrutura profunda da sociedade.

Miloca é uma menina-moça, bonita e arrogante, que vive com o pai, sem fortuna, e com a tia, pouco afortunada. Adolfo, apaixonado por ela, é um bom rapaz, mas que é rejeitado pela moça devido à sua condição de pobre. Mais tarde, o destino proporciona-lhes um reencontro e sabendo que ele havia recebido uma herança do padrinho, Miloca começa a se interessar pelo moço. Eles enfim se entendem por algum tempo até o Adolfo deixar Miloca, popularmente falando, *a ver navios*.

Há uma cena sugestiva, para o bom entendedor, sobre a personalidade da nossa protagonista: a tia, D. Pulquéria e a sobrinha falam sobre o jovem. A menina fica apenas a olhar para cima e, questionada, responde, maliciosamente, que a titia estava de pé e por isso que ela agia assim. Ainda na mesma cena, com ar de superioridade, Miloca refere-se ao Sr. Adolfo, seu pretendente, deste modo:

- Perdão, titia, (...) não se dê por ofendida; respondia gracejando a uma notícia que também me pareceu gracejo. A verdade é que eu não desejo casar-me. Quando vier a minha hora, saberei tratar seriamente o noivo que o céu me destinar. Creio, porém que não há de ser o Sr. Adolfo, um pé-rapado...¹⁴⁹

A menina tinha mesmo ambição e queria estar além de sua altura financeira, talvez a situação remediada da tia, que era mais do que a menina

¹⁴⁸ MACHADO de ASSIS. J. M. *Escritos Avulsos I*. São Paulo: Globo, 1997, p. 101.

¹⁴⁹ Idem. p. 114.

tinha. Ela queria ser mais, pois segundo o narrador, após a morte do pai dela, e indo morar com uma amiga rica, *orgulhosa como era, doía-lhe a posição dependente que se achava*. Além disso, ignorava os namorados, especialmente aqueles que pertenciam à mesma classe social dela – *já vemos que Miloca aborrecia nele a sua não brilhante condição social (...) não era assim o marido que a moça sonhava; a imaginação da orgulhosa dama aspirava a maiores alturas*. Uma cena definitiva no conto é quando Miloca manda Adolfo esquecê-la, e pede para não aparecer em sua casa novamente.

É importante destacar que após o que acabamos de mencionar, o próprio narrador faz comentários sobre a arquitetura textual. Entre fatos narrados, diz: *poucos meses depois da **cena** [grifo nosso] que deixamos relatada...*; e ainda: *vemos que morrem sua tia e seu pai e ela é acolhida por uma amiga rica, que **apareceu em cena**. [grifos nossos]*.

Quanto a Miloca, de qualquer maneira o que lhe interessava era casar-se e casar-se bem; o amor até poderia ficar em segundo plano. Apaixonou-se por um primo rico de sua amiga, mas o perdeu para a rival. Uma cena fundamental para conhecermos a personagem ocorre quando, no teatro, ela vê Adolfo e o marido da amiga lhe diz que o rapaz havia recebido uma herança do padrinho, e que não queria se casar por ter tido uma decepção amorosa. É a partir daí que Miloca começa a lutar por aquele que havia desprezado há algum tempo e a quem ela tinha gelado o coração. O amor não correspondido e o dinheiro caído dos céus fizeram dele um homem frio, pois *Adolfo era [agora] em toda a extensão da palavra um rapaz cínico, mas cobria o cinismo com uma*

capa de seda. Lembremos que este homem no início era bondoso e prestativo; a vida e a sociedade o transformaram.

Por fim, reencontram-se, trocam-se cartas, fogem juntos, mas depois de aproximadamente dois anos, Adolfo parte para Europa sem dar notícias de si à infeliz moça. Coube-lhe sofrer a reflexão de não tê-lo amado pela primeira vez. Agora ficara sem homem, sem dinheiro e sem status social. Pagou pelo preço da ambição.

Na verdade, se há aqui punição à personagem ambiciosa, - o que de certo modo relativiza o que foi dito anteriormente, devido ao ano de publicação, destacamos aqui porque o próprio título dado por Machado de Assis ao livro parece justificar o desfecho. Era uma história bem “romântica”.

A este conto aplicam-se também as observações de Barreto Filho,

*Dotando-o de uma técnica do instantâneo, das cenas breves e isoladas, e de um mínimo de ambientação, o teatro proporcionou-lhe [a Machado de Assis] por outro lado um conhecimento em profundidade da alma humana que ele pôde depois explorar em todos os sentidos. Machado nunca perdeu o contacto com o teatro.*¹⁵⁰

Outro conto, *O Programa*¹⁵¹, publicado em *Relíquias da Casa Velha II*, no ano de 1882, conta a história de Romualdo, um jovem rapaz, que construiu um programa para pertencer ao “topo” da classe dominante; nesta história o tema amoroso está interligado à ambição política.

¹⁵⁰ BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: AGIR, 1947, p. 56.

¹⁵¹ MACHADO de ASSIS. J. M. *Escritos Avulsos I*. São Paulo: Globo, 1997, p. 307.

Primeiramente Romualdo estabelecera o programa de chegar à política por meio de um casamento rico. Porém, depois de dois fracassos amorosos resolveu alterar os termos do programa, e conseguir primeiro o êxito político para depois encontrar a noiva rica.

Há muitas cenas neste conto que mostram a luta de Romualdo pela ascensão social. Em uma delas, o narrador como um pintor, descreve-nos um quadro: Romualdo, na porta, vê em frente à sua casa damas muito ricas que desciam do carro e entravam na luxuosa casa vizinha. Assim, *de cada vez que um tal espetáculo lhe namorava os olhos, Romualdo sentia em si a massa de um anfitrião, como esse que dava o baile, ou do marido de algumas daquelas damas titulares. Por que não seria uma cousa ou outra?*¹⁵²

Esta cena nada mais é do que a descrição pictórica da visão da sociedade da época em que o desejo da ascendência e o dinheiro era o que motivavam a todos que vivem na esperança de poder participar da classe que domina.

Noutra cena, Romualdo sozinho em casa, está pensando e descobre que para subir na vida precisa fazer um programa: - *Vá um programa, disse ele; obedecemos ao conselho o mestre.* Nesta mesma cena ele também pensou que o sol tivesse sido criado apenas para ele. Lembrando a visão de antes, ele não queria apenas belas damas, mas ter o carro para levá-las. *Era belo, forte, moço,*

¹⁵² Idem. p. 311

*resoluto, apto, ambicioso, e vinha dizer ao mundo, com a energia moral dos que são fortes: lugar para mim! lugar para mim, e dos melhores!*¹⁵³

Com o tempo, muda seus planos: tinha um cálculo o Romualdo: trocar os artigos do programa. Em vez de ir do casamento para o parlamento, e de marido a ministro de Estado, resolveu proceder inversamente: *primeiro seria deputado e ministro, depois casaria rico.*¹⁵⁴ Há também uma cena em que ele é traído pela amada. Mais uma vez a decepção. Há uma consciência que vai se formando para entender que *do trapézio ao topo da pirâmide* muitas barreiras precisam ser vencidas. Romualdo dificilmente conseguiria seu posto na política, passo a passo, como, nas palavras de Raymundo Faoro, um soldado raso, que tem de passar pelos serviços ínfimos e ganhar os postos gradualmente. Na obra de Machado, o que se vê justamente é o contrário, pois *o ponto inicial é uma posição privilegiada, isto é, uma posição que o pretendente não conquista, mas que obtém ou herda.*¹⁵⁵ Parece que tudo se relaciona permeado pelas influências como herança, fortuna e, com muita relevância, a posição de comando num partido.

Confirma-se no desenrolar deste conto a ambição. Ele analisou, examinou e entendeu que **ser** é uma legitimidade necessária à sobrevivência naquele meio ao ser humano. No caso, a ambição de Romualdo de chegar à

¹⁵³ Id. lb. p. 313

¹⁵⁴ Op. cit. p. 326

¹⁵⁵ FAORO, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2. ed., 1976, p. 105.

política por meio de um casamento rico, ou a de obter antes o sucesso na política e depois o casamento.

Cenas que expõem os conflitos entre o ser e o parecer são outra constante na obra de Machado de Assis. Nessas contradições em que personagens se digladiam para poder “parecer” na sociedade, é que a narrativa machadiana desvenda os pseudo-valores, os interesses escondidos, a caridade ostensiva, tudo que constitui o oposto a uma vida socialmente digna e respeitável. Exemplo de que personagens se digladiam o tempo todo temos em *Quincas Borba*, entre os personagens Sofia e Palha. Para Hélio Guimarães, *a discrepância entre parecer e ser (...) está presente desde as linhas iniciais do livro e consiste num dos princípios que regem todos os jogos ficcionais em Quincas Borba...*¹⁵⁶

No que se refere ao conto, vemos que na sucessão de cenas em *Luís Soares*¹⁵⁷, conto já mencionado, o protagonista era do “contra”, perdeu sua fortuna e foi morar com o tio, rejeitando a moça Adelaide por ser pobre.

Sem dúvida, na construção das cenas desse conto, que parece estar estruturado em cenas, podemos ver o processo social oitocentista. A primeira delas acontece numa sala na casa de Luís Soares quando este recebe, a contragosto, uma carta de um banqueiro que dizia não possuir mais que seis contos de réis. Em seguida há um diálogo entre Luís Soares e seu criado. A cena apresenta o fracasso dele pela derrocada total.

¹⁵⁶ GUIMARÃES, Hélio de S. *Os leitores de M de Assis*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 206

¹⁵⁷ Cf. nota 82.

Segue-se a cena em que ele e o amigo Pires cogitam da possibilidade de ascender, e rapidamente. O “amigo”, este que após saber do fracasso nunca mais o visitou dá-lhe três sugestões – a terceira era de ele agregar-se a um tio rico, e foi isso que ele fez. Neste diálogo é possível perceber, em termos de forma, o princípio organizativo social daquela época, elaborado artisticamente, ou seja, vemos uma cena que sugere meios ilícitos de subir na vida.

A seguir, numa sala, estão Anselmo, antigo amigo do finado pai de Adelaide; ela, o major Soares e D. Antônia; exceto Anselmo, todos são parentes do falecido que morrera há dez anos. O amigo, então, tira uma carta do bolso, em que se anunciava que a fortuna ficara para Adelaide.

Certamente o falecido não imaginava que o sobrinho viria a perder toda sua herança. Depois disso, Luís abriu um sorriso – de falsidade – à herdeira. Ela o desdenhou. E, ao final da cena, o sobrinho diz ao tio: - *Afirmo-lhe, meu tio, que a fortuna não pesa nada nestes casos, e se eu assentar em casar com a prima será por outro motivo.*¹⁵⁸ Observamos nesta cena, em que se destaca a falsidade, que o rapaz antes queria somente a herança do tio. Mas agora poderia unir as duas fortunas e, no caso da prima, seria imediata: *desta vez, a riqueza não se fazia esperar; era entregue logo depois do consórcio.*

Mas estava enganado o rapaz. Basta atentarmos à cena de humilhação pela qual passa ao final do conto: na sala, ele se ajoelha dizendo que ama Adelaide e que seria capaz de se matar caso não fosse correspondido. Ela sorri e apenas lhe diz que *trezentos contos é muito para comprar um miserável.* Em

¹⁵⁸ MACHADO de ASSIS, J. M. *Contos Fluminenses*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, p. 49.

seguida, o próprio narrador diz que a moça foi para dentro e parece que ela contava com aquela **cena**. [grifo nosso] Depois, Adelaide e o tio se convenceram do mau caráter de Luís Soares.

Como dissemos, neste conto, através da seqüência de cenas e das ações dos personagens, o narrador **mostrou** que a cobiça, a busca desenfreada pela aparência levou o protagonista ao fracasso e, em seguida, ao suicídio.

O desacordo entre ser e parecer pode apresentar-se de modos diversos. À falta de bases sólidas favorece a vida imaginária e no mundo aparente predomina a fantasia. No conto *D. Benedita*¹⁵⁹, publicado no ano de 1882, em *Papéis Avulsos*, Machado, embora mantenha a crítica aos costumes (casamentos de interesses, amores ocultos, etc) e à estrutura social de seu tempo, faz isso de modo diferente. O conto é dividido em quatro capítulos e em todos são as veleidades burguesas da personagem que ocupam o centro. Ele é mais descritivo, e cria cenas que mais parecem quadros ou fotografias, como que congelando de momentos mais íntimos da vida de D. Benedita. Daí o título do conto: “D. Benedita – um retrato”. Essa técnica não se refere simplesmente a cenas da vida privada da personagem, mas também retrata seu íntimo.

Um exemplo do que estamos demonstrando pode ser visto na cena que abre o conto, correspondente ao primeiro capítulo, em que há um jantar comemorativo pelo aniversário da jovem senhora de 42 anos. Todos estão

¹⁵⁹ MACHADO de ASSIS. J. M. *Papéis Avulsos I I*. São Paulo: Globo, 1997, p. 3.

aparentemente alegres, há certas negociações matrimoniais e fala-se das qualidades da dona da casa. Ainda neste quadro, Leandrinho, pretendente de sua filha Eulália, fez um brinde ao Desembargador Proença, esposo de D. Benedita e esta rebentou-se em lágrimas, e saiu da sala, deixando todos desconfortáveis: todos sabiam que ela sentia saudades do marido que estava longe e pouco se correspondia com ela. D. Benedita é sempre mostrada em ação – especialmente através de pequenos gestos que não concluem como a carta que leva dias escrevendo ao marido.

Mais tarde, Eulália casou-se com um oficial da Marinha. No entanto, 15 dias depois do casamento, faleceu o pai da moça, que já não viera para a cerimônia do casamento. Eulália teve um filho, que era a alegria da avó, mas, infelizmente, filha, genro e neto a deixaram. D. Benedita ficou, então, só e triste – o filho que tinha (que quase não é mencionado na história) *não bastava aos afetos*. É então que ela vive ainda mais no mundo da fantasia.

Há uma cena em que lhe passa pela cabeça a idéia de se vingar da pouca atenção que lhe dera o marido. Imagina-se assistindo a *uma companhia lírica, adventícia, que sacudiu o torpor, e restitui-a à sociedade. A sociedade incutiu-lhe outra vez a idéia do casamento, e apontou-lhe logo um pretendente, desta vez um advogado, também viúvo*. Assim, o narrador vai nos mostrando, mais uma vez, a indecisão da personagem, com seus projetos imaginários, ou sempre adiados.

E, toda essa sucessão de pequenos fatos que envolvem D. Benedita são apresentados em quadros, se preferirmos, em cenas. Transcrevamos na íntegra a última cena [quadro] do conto:

Uma noite, volvendo D. Benedita este problema, à janela da casa de Botafogo, para onde se mudara desde alguns meses, viu um singular espetáculo. Primeiramente uma claridade opaca, espécie de luz coada por um vidro fosco, vestia o espaço da enseada, fronteiro à janela. Nesse quadro apareceu-lhe uma figura vaga e transparente, trajada de névoas, toucada de reflexos, sem contornos definidos, porque morriam todos no ar. A figura veio até ao peitoril da janela de D. Benedita; e de um gesto sonolento, com uma voz de criança, disse-lhe estas palavras sem sentido:

- Casa... não casarás... se casas... casarás... não casarás... e casas... casando...

D. Benedita ficou aterrada, sem poder mexer-se, mas ainda teve a força de perguntar à figura quem era. A figura achou um princípio de riso, mas perdeu-o logo; depois respondeu que era a fada que presidira ao nascimento de D. Benedita: Meu nome é veleidade, concluiu; e, como um suspiro, dispersou-se na noite e no silêncio.¹⁶⁰

O tema da artificialidade, a crítica dos costumes e do vazio do cotidiano feminino burguês são apresentados neste conto por um narrador irônico e de certo modo participante. Por várias vezes, ele dá-se o direito de extrapolar o universo das aparências e sugerir as veleidades das personagens, no caso das personagens femininas: D. Benedita e Eulália. Casadas e dependentes, com suas vidas vazias, enfadas e fugazes, e sem propósitos. Mais uma vez se desenha a superposição, ainda que mais sutil dos determinismos sociais sobre os comportamentos e caracteres individuais. Vale lembrar que, sem as intervenções conscientes do narrador, como observa Alfredo Bosi, este conto estaria relegado a mais um desses folhetins românticos para entretenimento: a

¹⁶⁰ MACHADO de ASSIS. J. M. *Papéis Avulsos I I*. São Paulo: Globo, 1997, p. 24.

história de um abandono, de um “apaixonamento” secreto e do casamento feliz; porém, o conto vai além, quando encena as minúcias da superficialidade da mulher burguesa, ironizada aqui com estilo eminentemente descritivo, mas vigoroso.

O ambiente é totalmente doméstico e Machado parece procurar olhar o mundo de uma perspectiva feminina, mais especificamente da própria protagonista, embora a narrativa seja em terceira pessoa. Além disso, o conto com simplificação de cenário se concentra no jogo dos caracteres e na investigação das paixões, (mas faz de modo esfumado). Ao contar a vida de D. Benedita em cenas sucessivas ou quadros, ou ainda, como o subtítulo anuncia – *um retrato é que paradoxalmente não chega a assumir os contornos necessários à construção de um tipo*¹⁶¹. E isso Machado, sabemos, fazia muito bem no teatro. De certo modo este conto expõe as veleidades das burguesas da época, isto é, suas indecisões, pois no fundo ela hesitava tomar decisões quando precisava prestar contas à aristocracia. Para Alfredo Bosi,

*o “dentro” [de D. Benedita] será sempre aquela imagem partida e esfumada, carente de autodeterminação, que Jacobina viu ao espelho, sempre à espera de um estímulo que lhe dê, afinal, consistência. As diferenças entre as pessoas, embora sensíveis a olho nu, afundam raízes no solo comum do instinto, que quer o prazer, e da sociedade, que persegue o interesse.*¹⁶²

Enfim, as cenas de retratos mostram a veleidade burguesa da mulher que é utilizada de intercessão avaliadora de suas próprias ações. Mesmo assim, independente de ter a supremacia de veleidade ou de tê-la muito pouco, acima

¹⁶¹ BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 103.

¹⁶² Op. cit., p. 104.

de tudo ela é D. Benedita, personagem de um mundo que valoriza as aparências.

4.3 O destino dos marginalizados

No conto *Empréstimo*¹⁶³, publicado em 1882, em *Papéis Avulsos II*, essência e aparência também são tratados de modo dramático. O narrador, ao iniciar, avisa que se trata de uma anedota verdadeira e que, da sua parte, crê *ter decifrado este caso de empréstimo; ides ver se me engano*.

Todo o conto parece que se passa praticamente em uma única cena que acontece no escritório do tabelião Sr. Vaz Nunes. Custódio que não é dado ao trabalho e vive da ajuda alheia chega até ele porque lhe aparece uma oportunidade de ganhar dinheiro: se dispusesse de cinco contos de réis (cinco milhões de réis), poderia ser sócio de uma fábrica de agulhas a ser criada. Porém, por não ter os cinco contos, Custódio apela para um empréstimo. O tabelião Vaz Nunes, que há muito tempo conhecera, talvez dispusesse de duzentos contos de réis, mas este lhe afirma não ter nem cinco contos. Custódio, inconformado, vai diminuindo aos poucos o pedido, e aquele vai alegando não ter nem quinhentos mil réis, nem duzentos, nem cem, por fim, nem cinquenta, nem vinte, nem dez. E quando suplicante já se desesperava, e diz bastar-lhe pelo menos algum dinheiro para jantar, Vaz Nunes mostra o que lhe

¹⁶³ MACHADO de ASSIS. J. M. *Papéis Avulsos I I*. São Paulo: Globo, 1997, p. 47.

restava na carteira e reparte com ele os dez mil réis. Custódio, *risonho e palpitante*, pela certeza do jantar, agradece e sai com um *até breve cheio de afirmações implícitas*.

Vemos neste conto que a ação se limita à discussão em si acerca do empréstimo e sobretudo a quantia em jogo. A calma com que Vaz respondia a Custódio – *Mas, Sr. Custódio, não posso, não disponho de tal grande quantia. Os negócios andam mal (...) Quem é que pode esperar cinco contos de um modesto tabelião de notas?* - dizendo que não possuía nenhum dinheiro, pode ser vista como indiferença da classe dominante da época de Machado ante a miséria do povo. Por outro lado, a figura de Custódio representa a pessoa que não tem dinheiro e vive como se tivesse: *tinha o instinto das elegâncias, o amor do supérfluo, da boa chira, das belas damas, dos tapetes finos, dos móveis raros, um voluptuoso, e até certo ponto, um artista, capaz de reger a vila Torloni ou a galeria Hamilton.*¹⁶⁴

Este homem humilde tinha um ar de pedinte e general em sua superficialidade arrogante: *Na rua, andando, sem almoço e sem vintém, parecia levar após si um exército.* Ao descrevê-lo, são marcados os contrastes entre o ser e o parecer, ou seja, entre *a natureza e a situação*, demonstrando a necessidade de personagem de aparecer socialmente, ficamos sabendo que *Custódio nascera com a vocação da riqueza, sem a vocação do trabalho* [grifos nossos].

¹⁶⁴ Op. cit., p. 49.

Interrompendo a cena, há um momento em que, de dentro da sala do tabelião Custódio vê na rua um sujeito apalpando um belo paletó: com isso constata ser hora de aposentar o seu, e tem vontade de possuir a bela e rica casaca. Da mesma maneira, examinando o paletó, o lenço e a carteira de Vaz Nunes – *invejou a alpaca, invejou a casimira, quis ser algibeira, quis ser o couro, a matéria mesmo do precioso receptáculo* -. Ele não tinha dinheiro, *nem aptidão ou pachorra de o ganhar*, mas precisava viver; e pela descrição, viver bem, como a Rosina de *Ernesto de tal*.

Dessa forma, nesta grande cena do *Empréstimo* podemos ver o conflito entre aquilo que o indivíduo é no seu íntimo e aquilo que a sociedade, com suas regras e convenções, leva a aparentar ser. É o grande drama da dissimulação, e em que vivem todos: ricos e pobres.

O conto *Terpsícore*¹⁶⁵ foi publicado na *Gazeta de Notícias*, em 25 de março de 1886, mas descoberto há pouco tempo, resgatado de velhas páginas de jornal pelo escritor Haroldo Maranhão. É a história de Porfírio e Glória, um casal pobre e endividado, que está para ser despejado da moradia. Ele, usando parte de seu último pagamento, compra um bilhete de loteria. Ganha quinhentos mil réis e paga as dívidas. E então dá uma festa para comemorar, gastando as duas centenas de mil-réis que lhe sobraram.(ou mais, como dizem).

O conto compreende cerca de onze cenas, não sucessivas, pois o narrador, em dado momento, faz um flashback. Como já foi visto aqui, o

¹⁶⁵ MACHADO de ASSIS. J. M. *Clássicos da Literatura – Contos Escolhidos*. São Paulo: Galex, 1996, p. 13.

narrador dá voz às personagens as quais desde o início são apresentadas em ação e é coerente com a sua visão da vida como representação teatral. As cenas são assim constituídas:

Cena 01 – A narrativa inicia numa cena posterior(*flashforward*). Glória acorda e vê Porfírio sentado na cama, desanimado. Tiveram idéias e ela lhe diz que não se preocupe com as dívidas, pois Deus arranjará as coisas. Entre outras dívidas, devem seis meses de aluguel e logo serão despejados. Glória quer tentar mais uma vez com o padrinho, ao que Porfírio afirma não adiantar mais.

Cena 02 – Usando a técnica do flashback, esta cena nos mostra como Porfírio viu Glória pela primeira vez: *nem foi pela cara que ele se enamorou dela; foi pelo corpo, quando a viu polcar, uma noite, na Rua da Imperatriz*. Pela janela, ele a enxergou dentro de casa dançando e se encantou.

Cena 03 – Nesta iniciam o namoro e pela primeira vez ele dança com a moça.

Cena 04 – Encontra a casa para alugar. Vemos que não gostou do preço; pechinhou, mas o dono não cedeu. Mesmo assim, alugou.

Cena 05 – Entra em cena o casamento, sem poupar despesas, como disse o Porfírio. Tudo pago pelo padrinho do casamento, que lhes perdoou a dívida mais tarde.

Cena 06 – É uma cena que mostra a áspera realidade pós-casamento. As dívidas, e a maior e a mais urgente delas era ao aluguel atrasado, pois seriam despejados dali a oito dias. Mesmo assim, Porfírio, *de caminho, vai olhando para as casas grandes, sem ódio – ainda não tem ódio às riquezas -, mas com saudade, uma saudade de coisas que não conhece, de uma vida lustrosa e fácil, toda alagada de gozos infinitos...*

Cena 07 – O conto volta ao momento em que Glória já está em casa após falar com o padrinho, comentando a Porfírio que o padrinho os chamara de malucos.

Cena 08 – Porfírio compra um bilhete de loteria e agora joga com a sorte. Imagina-se rico.

Cena 09 – Na sala, Porfírio pensa no bilhete, mas nada conta à amada: só imagina o vestido de seda que quer dar a Glória. Comenta sobre isso, mas não fala de onde poderia conseguir o dinheiro. Dançam na sala estreita – *contas, aluguéis atrasados, nada veio ali dançar com eles.*

Cena 10 – Nesta cena temos o momento em que ele ganha a fortuna, vai andando pela rua e, em seguida, trava um diálogo com a esposa sobre o que fazer com o dinheiro: *Glória correu à porta assustada, ele quase que a deita no chão, abraçando-a muito, falando, rindo, pulando, tinham dinheiro, tudo pago, um vestido.* Decidem, então, pagar as dívidas, até pensam em colocar na Caixa, mas acabam resolvendo comprar o lindo vestido de seda e dar uma festa de

estrondo e que desse o que falar, inclusive para poder se exibir com o belo traje. *A festa era até um modo de agradecer o benefício a Nosso Senhor. Que é que se levava da vida?(...) - No dia da Glória, vamos à festa da Glória.*

Cena 11 – O espetáculo final é o da festa. O vestido de seda; nele *Glória era a rainha da noite*. Dançaram muitas vezes; amanheceram. Gastaram todo o dinheiro. *Então o oficlíde roncava alguma coisa, enquanto as últimas velas expiravam dentro das mangas de vidro e nas arandelas.*

Porfírio parece ter montado uma grande coreografia para o espetáculo da vida, contendo - o ensaio, a apresentação e a volta à realidade “dura”. No início era espectador (viu a futura esposa dançando), passou a marido, criou a festa e olhou para a mulher com *olhos de autor*. A composição acontecera com dois “pobres” por meio do desejo, do destino e do dinheiro. A realidade material que tudo condiciona faz com que o casal passe, trepidando, da falta ao esbanjamento do dinheiro, da vida dura da pobreza a poucos momentos de riqueza na festa, que foi um “estrondo”. É o desejo e a falta que marcam a vida dúplice do casal. Parece que na dança, metaforizando os indígenas que fazem a dança da chuva, é o momento que eles deliram e comemoram fascinados momentos de riqueza, mas não se dão conta que como num “aguaceiro” o dinheiro conseguido esvaía-se para nunca mais voltar. E ficam, então, diante do ditado popular que diz: a alegria de pobre dura pouco.

Neste conto, o autor consegue mexer, desconsertando, o tecido mais íntimo da realidade social brasileira. De início, o casal está sem alternativas, pois mais um favor do padrinho seria pouco provável para resolver aquela situação familiar, mesmo assim ao alugar a casa, mede poucos esforços, não consegue descontos e rende-se ao pagamento solicitado. Em seguida, na festa do casório, de novo a opção pelos gastos excessivos, salvos pelo padrinho. Em relação à Glória, foi-lhe dado um dia de glória, não mais que isso. Talvez porque há que ser assim, há que se ter escravos, há que se ter quem tem o dinheiro e há que se ter aqueles que trabalham para aumentar a propriedade monetária da classe dominante. E mais uma expressão do dito popular se confirma: “agora dancei”. Dançaram os namorados, pois a dança que estava no começo, e é o motivo pelo qual conheceu Glória, volta no fim, liquidando a dívida do casal, que acaba sem “réis”, na mesma pobreza de sempre. E, conforme descrito na cena 06 ele olha para a classe dominante, mas não sabe qual seu real sentimento *ainda não tem ódio às riquezas*, pois nunca fora assim, e talvez tenha “nascido para ser pobre mesmo”. Termina o espetáculo. A interpretação da vida vem bem à maneira machadiana: como um espetáculo ou como alguns espetáculos. Há também a dissimulação, como necessidade social.

A sorte dos que efetivamente trabalhavam na sociedade brasileira de então é também enfocada na narrativa de Machado de Assis. Mais uma vez discordamos daqueles que algum dia disseram que Machado era um gênio, mas que a realidade social do seu tempo não entrava em sua obra.

Aparentemente a participação do elemento servil - escravos ou domésticos é inexpressiva na obra de Machado de Assis. Aparecem, na maioria das vezes, discretamente, geralmente mudos, como em *Bodas de Luís Duarte* quando *D. Beatriz (...) andava da sala para a cozinha, dando ordens, apressando as escravas...*¹⁶⁶; ou como em *Idéias do Canário*, quando o narrador diz:

*Não tendo mais família que dous criados, ordenava-lhes que não me interrompessem, ainda por motivo de alguma carta ou telegrama urgente, ou visita de importância. Sabendo ambos das minhas ocupações científicas, acharam natural a ordem, e não suspeitaram que o canal e eu nos entendíamos.*¹⁶⁷

Talvez por isso, durante muito tempo, Machado foi acusado da indiferença pelo problema da escravidão. Mas aqueles que o acusaram talvez não conseguiram observar de forma arguta que as provas em contrário – das mais simples às mais complexas - se encontram na própria obra machadiana.

É preciso lembrar que se Machado reservou determinado olhar sobre o elemento escravo é porque isso era o que se via na sociedade, ou seja, como eles eram tratados: quase uma presença nula, tratava-se de servilismo mesmo. No conto intitulado “Qual dos dois”, há uma cena que merece registro: *E reparando que o criado ouvira esse solilóquio, voltou-se para ele rindo: - João, ouviste o que eu disse agora? - Eu só ouço o que meu amo quiser, respondeu o criado sorrindo maliciosamente.*

Para Helena Tornquist,

¹⁶⁶ MACHADO de ASSIS. J. M. *Histórias da Meia-noite*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955, p. 103.

¹⁶⁷ MACHADO de ASSIS. J. M. *Páginas Recolhidas*. São Paulo: Globo, 1997, p. 68.

o tom malicioso do criado, a revelar um mútuo entendimento entre patrão e servidor, é por certo um modo irônico de adotar no conto a antiga convenção dramática, a qual, referida à vida cotidiana, não deixava de tomar explícita a situação ambígua do criado nas representações artísticas. Além disso, a referência do próprio criado à discrepância entre o que ouve e o que efetivamente lhe é permitido ouvir, apresentada numa narrativa, comprova a interpenetração entre teatro e ficção na escritura machadiana.¹⁶⁸

Se os personagens negros têm uma participação restrita na obra de Machado,

os motivos de tal situação podem ser vários, mas reduzi-los à intenção de negar a própria origem, como já se tentou, não parece justo. Por que não ver, também nesse caso, um procedimento formal, uma decorrência da mimesis, uma vez que no modelo cômico burguês o negro era efetivamente uma presença muda?¹⁶⁹

Mesmo que na aparência Machado trate deste tema com superficialidade, há momentos que merecem atenção especial. Nos contos *O Caso da Vara* e *Pai Contra mãe*; veremos como as denúncias da escravidão e das mazelas humanas vão permeando a construção das cenas. Além destes, certamente outros poderiam ser citados, como *Mariana*, *Encher o tempo*, *Qual dos dois?*, *Virginus – narrativa de um advogado*, entre outros.

Escrito em 1891 e publicado em *Páginas Recolhidas* no ano de 1899, *O Caso da Vara*¹⁷⁰ conta a história de Damião, um jovem seminarista que foge do seminário e refugia-se na casa de Sinhá Rita. Esta ordena que chamem o

¹⁶⁸ TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas: o teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*. São Leopoldo: Unisinos, 2002, p. 255.

¹⁶⁹ Loc. cit.

¹⁷⁰ MACHADO de ASSIS. J. M. *Páginas Recolhidas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955., p. 11.

padrinho dele, João Carneiro, para que peça ao pai do rapaz para tirá-lo do seminário. João Carneiro, como é sugerido, era amante de Sinhá Rita, e segundo o próprio nome já revela, era um “carneirinho” da Senhora. Enquanto esperam, Damião sente pena de uma jovem escrava ameaçada com uma vara caso não termine o trabalho a tempo. Quando volta uma mensagem de João, que diz precisar de tempo, Sinhá Rita assume o caso do seminarista. Mas irritada com a escrava, quer castigá-la e pede a Damião que alcance a vara. Duas cenas, neste conto, merecem destaque.

Cena 01 - Na sala, Sinhá Rita e Damião contavam anedotas; diante das histórias contadas por ele, a escrava Lucrecia deu uma risada. Então, *Sinhá Rita pegou de uma vara que estava ao pé da marquesa, e ameaçou-a: - Lucrecia, olha a vara! A pequena abaixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio.* Em seguida, comunicou-lhe que se à noite o serviço não estivesse pronto, Lucrecia receberia o castigo do costume. Damião teve pena da negrinha e resolveu apadrinhá-la.

Cena 02 - Na hora de recolher os trabalhos, Sinhá Rita observou que só Lucrecia não havia terminado e, então, agarrou-a por uma orelha, seguindo-se este diálogo que julgamos necessário transcrever:

- *Ah! malandra!*
- *Nhanhã, nhanhã! pelo amor de Deus! por Nossa Senhora que está no céu.*
- *Malandra! Nossa Senhora não protege vadias! (...)*
- *Anda cá!*
- *Minha senhora, me perdoe!*
- *Não perdão, não. (...)*

— Onde está a vara?

A vara estava à cabeceira da marquesa, do outro lado da sala Sinhá Rita, não querendo soltar a pequena, bradou ao seminarista.

— Sr. Damião, dê-me aquela vara, faz favor?

Damião ficou frio. . . Cruel instante! Uma nuvem passou-lhe pelos olhos. Sim, tinha jurado apadrinhar a pequena, que por causa dele, atrasara o trabalho...

— Dê-me a vara, Sr. Damião!

Damião chegou a caminhar na direção da marquesa. A negrinha pediu-lhe então por tudo o que houvesse mais sagrado, pela mãe, pelo pai, por Nosso Senhor. .

— Me acuda, meu sinhô moço!

Sinhá Rita, com a cara em fogo e os olhos esbugalhados, instava pela vara, sem largar a negrinha, agora presa de um acesso de tosse. Damião sentiu-se compungido; mas ele precisava tanto sair do seminário! Chegou à marquesa, pegou na vara e entregou-a a Sinhá Rita.¹⁷¹

Pensando em si e o quanto precisa dela para sair do seminário ele a entrega a Sinhá Rita

Machado de Assis durante muito tempo foi acusado de permanecer indiferente ao dramático problema social que marcou sua época – a escravidão. Hoje sabemos que isso não procede: ele, sendo neto de escravos, de fato, denunciou a escravidão. A questão está no modo como fez esta denúncia: muito diferente dos excessos de emoção que caracterizavam as manifestações abolicionistas, sua denúncia não assumiu o tom declamatório de outros. Ele optou por mostrar isso através da ficção.

Como vimos, ao descrever a menina Lucrecia, registra uma pequena, mas ousada e cruel imagem da escravidão; e podemos dizer figuradamente que o drama encenado no fundo do palco (o de Lucrecia) ganha, ao final, relevo maior do que aquele que vinha sendo encenado no centro do espetáculo.

¹⁷¹ Op. cit., p. 15-6.

Observemos melhor a descrição da menina: *Damião olhou para a pequena; era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda. Contava onze anos*¹⁷². Pensemos em 1850. É normal que este ano sirva como referência temporal para marcar o contexto histórico do episódio narrado. Não é novidade que em 1850 deu-se a aprovação da lei que contribuiu decisivamente para a crise do regime escravista, que se instaurou nas décadas seguintes. Notamos que o período anterior ao ano referido no conto e mesmo na década de 1850, são tempos de hegemonia senhorial-escravista. É neste contexto que a experiência de trabalho de Lucrecia e de suas companheiras está situado.

Jacob Gorender em seu *O Escravismo Colonial*, ao se referir o processo de coisificação por que passa o escravo diz:

*Na sua condição de propriedade, o escravo é uma coisa, um bem objetivo. Lembrando Aristóteles, consideramos nossa propriedade o que está fora de nós e nos pertence. Nosso corpo, nossas aptidões intelectuais, nossa subjetividade não entram no conceito de nossa propriedade. Mas o escravo, sendo uma propriedade, também possuiu corpo, aptidões intelectuais, subjetividade – é, em suma, um ser humano. Perderá ele o ser humano ao se tornar propriedade, ao se coisificar?*¹⁷³

Também é preciso considerar a questão da posição social de Sinhá Rita – uma senhora de terras e de escravos - que, apesar de explorar as suas servas, mantém seu prestígio, ou seja, há uma relação de interdependência entre senhores de escravos; eram estes que possibilitavam o *status* social daqueles.

¹⁷² Idem. p. 6.

¹⁷³ GORENDER, Jacob. *O Escravismo Colonial*. São Paulo: Ática, 1980, p. 63.

Semelhante a este quadro de Sinhá Rita temos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o caso de Cotrim. Sobre ele, vemos no capítulo CXXIII, denominado O Verdadeiro Cotrim:

*O único fato alegado neste particular era o de mandar com freqüências escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se a certo modo a um trato um pouco mais duro que esse **gênero de negócio** requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro **efeito de relações sociais**. [grifos nossos]¹⁷⁴*

A diferença entre Cotrim e Sinhá Rita está no fato de que no conto, sobre ela não se tecem comentários sobre suas ações, nem a favor, nem contra. Já no romance, Cotrim castigava os escravos, porque isso era necessário. Eram desobedientes. O narrador Brás Cubas parece acusar e recuar, como se o procedimento adotado por Cotrim fosse algo natural, *efeito de relações sociais*. A impressão que temos é que ele é denunciado e absolvido ao mesmo tempo. Se por um lado, contrabandeava escravos, por outro, era tesoureiro de uma confraria religiosa e irmão de várias irmandades. Para Roberto Schwarz,

*A própria condição de contrabandista de escravos ocorre como argumento de defesa, e não de acusação, pois torna explicáveis, e portanto, naturais, as mencionadas barbaridades. Nada mais humanitário e modernizador, também, que refletir sobre o condicionamento histórico de condutas depravadas (puro efeito de relações sociais): uma idéia reformista, transformada entretanto em álibi escravocrata, e, sobretudo, oferecendo uma esplêndida demonstração de aproveitamento ultraconservador das inovações intelectuais européias.*¹⁷⁵

¹⁷⁴ MACHADO de ASSIS. J. M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Scipione, p. 121.

¹⁷⁵ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis* -. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 87.

Certamente em *O Caso da Vara*, Machado não estava preocupado em apenas colocar a cena de uma escrava para dizer que se está apresentando uma literatura autenticamente local. O narrador pouco diz, mas as cenas mostram Damião que já no primeiro diálogo, travado na ocasião em que o rapaz fora levado ao seminário pelo padrinho João Carneiro, define o drama da personagem fugitiva e assinala o fundamento patriarcal da sociedade brasileira oitocentista. Parece que o melhor drama é aquele que traz consigo a impressão de se preparar uma cena que, em si, contribui para a ênfase do que está por vir, indicado propositalmente seu significado.

Além disso, apesar de ser o oprimido, ele acaba se intimidando com o opressor. Através dessa inversão de valores, vemos em Damião um princípio organizativo humano e, conseqüentemente, social em que o outro perde a importância quando o “eu” se torna mais importante: ele agiu de forma egoísta e conveniente, preocupado apenas com seu bem-estar; foi incapaz de agir eticamente, de fazer alguma coisa de forma desinteressada. Vemos que o caso de sua fuga do seminário é secundário, pois o propósito do autor foi fazer um estudo do comportamento humano diante de uma necessidade.

Já foi dito que *os contos de Machado de Assis são uma grande exploração, muito sistematizada, extremamente poderosa, da experiência histórica brasileira*, sem concessões ao pitoresco. O que importa a partir de *Memórias Póstumas* como bem destacou Roberto Schwarz é o registro do

*sistema das relações sociais brasileiras, ou seja, o problema de uma sociedade escravista inserida no mundo moderno.*¹⁷⁶

Podemos perceber, assim, a intenção do autor em abordar as relações de dominação mesmo entre iguais, onde todos estão inseridos em um sistema político e social marcado pelo autoritarismo, e não hesitam em reproduzir e legitimar a opressão de que são vítimas. Lembremos também que há certa volubilidade no personagem Damião. Ele se desloca dentro da narrativa de acordo com seus próprios interesses, e apresenta uma postura contraditória: sendo vítima do autoritarismo do seu pai, seu desejo era de libertar-se; posteriormente, quando poderia ajudar uma pessoa a não ser subjugada, age de forma opressora. Ao presenciar a cena entre dominante e dominado, nesse momento, por questões de conveniência e para resolver um problema pessoal, apóia o lado dominador.

A propósito deste conto afirma Stélio Furlan,

*É como se o conto O Caso da Vara codificasse uma prática social, um mecanismo sutil pelo qual se operam as relações entre as pessoas, entre concessões e favores recíprocos. Machado tornou-se, pois, expositor arguto dessa tecnologia da dominação, que hoje entendemos, mais do que um operador discursivo intermitente na escritura machadiana, como uma fenda-convide para a compreensão da particularidade desse momento histórico-social.*¹⁷⁷

¹⁷⁶ SCHWARZ, Roberto. *Op. Cit.* p. 09.

¹⁷⁷ FURLAN, Stélio. *Machado de Assis. O Crítico. Enigma de um Rio sem Margens*. Florianópolis: Momento Atual, 2003, p. 136.

*Pai Contra Mãe*¹⁷⁸, conto escrito em 1905 e publicado em 1906 nas *Relíquias da Casa Velha*, também apresenta a temática da escravidão e tudo aquilo que ela gera de crueldade humana. É a história de Cândido Neves, caçador de escravos fujões. Não o faz por opção, apenas porque não agüenta qualquer outro emprego. Casado e com sua clientela cada vez menor, vê as dívidas crescerem quando a mulher engravida. Despejados, vão morar em um quarto emprestado por uma tia onde o menino nasce. Cedendo às pressões desta tia, Candinho vai por a criança na Roda dos enjeitados. Mas no caminho captura uma escrava, recebendo uma gorda recompensa, o que vai permitir-lhe ficar com a criança. Ocorre que a escrava presa estava grávida, e abortou por causa dos castigos físicos recebidos: assim, a vida do filho de Candinho foi trocada pela do filho da escrava.

Há duas cenas decisivas neste conto: a cena em que a escrava fugitiva Arminda é castigada com violência e clama a Cândido para soltá-la, dizendo-lhe: *Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe pelo amor dele que me solte*; e a cena em que, em vista do castigo, ela perde o filho. Ambas expõem o confronto – gerado pelo sistema escravista – entre os sonhos de um pai e de uma mãe. Ambos querendo salvar a vida do próprio filho.

Talvez essa cena do aborto de Arminda seja considerada uma das páginas mais brutais de toda a obra de Machado de Assis. Acresce ainda de todo o sentimento de fraternidade e compaixão que Candinho é obrigado a realizar para sobreviver, transformando-se em criatura insensível diante dos horrores da

¹⁷⁸ MACHADO de ASSIS. J. M. *Relíquias da Casa Velha*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955., p. 09.

escravatura. Diante disso, não há dúvida, como assinala Roberto Schwarz, que *a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo*¹⁷⁹,

Além disso, podemos ver, também, os costumes do Rio de Janeiro no regime escravista. Há, no início, referências aos castigos e aos instrumentos usados nos escravos, bem como dos ofícios da época, em especial a de caçador de negros fujões (o chamado capitão-do-mato). Há também a roda dos enjeitados (roda giratória com uma parte voltada para dentro de alguma instituição de caridade, em que recém-nascidos eram abandonados por motivos diversos), prática que a miséria da época tornava muito comum.

Como vemos, de modo bem dramático, este conto nos fala do muito que é necessário saber sobre uma sociedade de escravos. Nela, há as pessoas-cidadãs e há as pessoas-objetos. Gente e coisa. No fim da história, uma réstia de luz passa pela consciência de Cândido, que logo se apaga porque *Arminda afinal é apenas uma escrava*. É o processo natural das coisas, que dispõe de toda uma estrutura, ideológica, para justificar fatos e atitudes. Aproveitamos as palavras de Brás Cubas no capítulo CLX, *somadas umas coisas e outras*: Cândido não era mau sujeito e, afinal, quem pode lhe censurar a devoção ao filho recém-nascido?

¹⁷⁹ SCHWARZ, Roberto. *Op. Cit* p. 11.

O conto é de 1906 e data de dois anos antes da morte do escritor. A escravidão fora abolida em 1888 e, portanto, Machado aparentemente falava de coisas antigas, pois era realista até a medula, conforme sua maneira cética de ser humanista. Em relação à frase final, pronunciada por Candinho – *Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração*; ¹⁸⁰ - podemos comprovar na obra analisada, que não há praticamente nenhuma frase *que não tenha segunda intenção ou propósito espiritual*¹⁸¹, ou irônico, se preferirmos.

Assim, em contos, como *O caso da vara* e *Pai contra mãe*, aparece um Machado “quase desconhecido”: o *ficcionista social*, capaz de interrogar, na ação concreta dos homens, - **ou na encenação dos fatos** - o que nelas é reflexo brutal da ordem vigente. Tudo isso sem concessões demagógicas. A cena do aborto da escrava, em *Pai contra mãe*, valeu por dezenas de discursos contra a escravidão.

¹⁸⁰ Op. cit., p. 26

¹⁸¹ Op. Cit p. 18.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cerram-se as cortinas, mas a vida nos bastidores continua. Apagam-se as luzes, mas o espetáculo, noutra lugar, e em algum momento reiniciará. Essa é a sensação que temos ao revisitar esta obra, lendo e escrevendo sobre os contos de Machado de Assis. Marcel Proust pode nos ajudar a definir com mais clareza o que sentimos: *a verdadeira viagem de descobrimento não consiste em procurar novas paisagens, e, sim, em ter novos olhos.*

E o sobre o que nos foi dado ver, registramos aqui, talvez pouco signifique, em vista de tudo que já foi dito sobre a obra de Machado de Assis. Mas, não há dúvida de que este estudo nos proporcionou um verdadeiro mergulho neste universo de sentidos e significados, ampliando nossa visão da obra de Machado de Assis.

Cabe lembrar que a superação do excesso de descrições, seja da natureza, ao modo romântico, seja dos costumes e do ambiente, ao modo realista, foi fundamental para que o autor produzisse uma obra que foi muito além das instâncias da sua época: é um espelho no qual o homem brasileiro pode se ver integralmente, embora seja um espelho quebrado, no qual ele percebe que há um

descompasso, se não uma ruptura completa, entre o mundo exterior e interior, capaz de afetar a interioridade dos sujeitos.

Com apoio em estudos críticos mais recentes que destacaram, entre outros aspectos, o sentido histórico-social da obra, procuramos determinar como isso ocorria nos contos. Vendo a sociedade de maneira crítica e, às vezes, em tom satírico, ele registrou em seu texto, como os autores realistas, a temática do jogo de interesses e privilégios, e o faz através de personagens que revelam sentimentos mesquinhos e outras fraquezas do ser humano, omitidos pelo Romantismo.

Vimos na primeira fase da contística de Machado, tanto em “O Segredo de Augusta” como em “Luís Soares”, os personagens serem desmascarados e receberem punição pela mentira. Mais adiante, isso já não ocorre: em “A Parasita Azul” de *Histórias da Meia-noite*, temos um avanço do narrador em sua percepção do jogo instituído e da necessidade da máscara. Desta obra publicada em 1873, é possível dizer que Machado encaminhava nesse momento uma reflexão mais crítica do ser humano. Entretanto, ainda não ocorrera a rendição franca da consciência, afirmando que disfarçar ou mentir é uma necessidade de “sobrevivência”, como aparecerá com muito mais clareza a partir de *Papéis Avulsos*. Neste momento, Machado mostrava sua visão cética e desencantada da realidade. É como se, virando do avesso a consciência humana e as instituições sociais, Machado constatasse que havia uma inversão de valores na sociedade: é o que vimos em *Teoria do Medalhão* e em *O Espelho*.

Em geral, vemos nos contos que as pessoas agem movidas apenas por seus interesses individuais: vaidade, hipocrisia, fome de dinheiro e de poder, entre outros, como pudemos ver na teia de agregados que Fidélis de *Galeria Póstuma* tinha à sua volta. Vimos também que Falcão de *Anedota Pecuniária* vendia as sobrinhas porque o dinheiro movia todas suas ações. Nessa sociedade voltada para a vida exterior, a imagem possibilita status, prestígio, e *Fulano* levou isso ao extremo.

É certo que, ao longo de quatro décadas, os temas sociais presentes nos contos foram revelando a sociedade sob a ótica do contra-valor: cada vez mais, Machado evidenciava que a corrupção estava presente, nos atos humanos, parecendo algo necessário ao estar na sociedade. Para a sobrevivência nessa sociedade, os personagens, aos poucos, vão-se aprimorando no sentido de obterem prêmios pelas ilicitudes e vilanias cometidas, ou na perspectiva de aplacar a consciência dos atos inescrupulosos, mediante uma “alma exterior” – a da mascarada social.

Ao final de nossa discussão, vimos que através das cenas que compunham o enredo dos contos, ele montava pequenos espetáculos da sociedade oitocentista. Ele trazia para o proscênio uma teia de parasitas que, vivendo na dependência, lutavam para sair dos bastidores, desejavam ficar no palco da classe dominante, tendo por meta se tornar uma celebridade com dinheiro poder.

É o caso de *Luís Soares* aquele moço que desejava não apenas uma herança, mas duas: a do tio e da noiva. Além disso, a solidão, a tristeza que demonstram não se apresentam de forma explícita nos contos: há pitadas

colocadas com muito cuidado, que vão nos proporcionando esse contato com a realidade dura e árdua. A infelicidade é praticamente geral, e é social.

Além disso, pelas cenas, entendemos melhor por que a utilização de máscaras na sociedade acaba se tornando fundamental para aqueles que chegam ou que pretendem chegar ao “topo da pirâmide”. Ou apenas um lugar melhor. A verdade em si não conta, mas, sim, é preciso transformar essa verdade para atender aos interesses sociais que serão elementares na compreensão, aceitação e realização do próprio “eu”.

Assim, nos contos estudados nesta dissertação, apontamos muitos temas, tais como hipocrisia e egoísmo, vaidade e dissimulação – especialmente entre as mulheres, além de temor da opinião alheia, ambição de poder e de dinheiro. Mas o que destacamos neste momento foram os assuntos mais ligados às relações sociais, envolvendo testamentos, disputas por herança, e outros meios de adquirir fortuna, bem como as táticas usadas pelos dependentes para criar ou manter seus espaços de atuação. Tudo reunido sob uma das marcas da obra machadiana: a relatividade dos conceitos morais, e a eterna contradição entre essência e aparência.

Por trás da cena, a política do Império, que não discutimos, mas que está clara nos entraves do paternalismo, nas mazelas da escravidão e, principalmente, no cotidiano dos dependentes.

Para encerrar este ato, mas não o grande espetáculo que, sem dúvida, é proporcionado a quem lê mais atentamente a obra de Machado de Assis, recorreremos às palavras de Roberto Schwarz, ditas a propósito do modo como

tentamos ler os contos machadianos. *Literatura não é juízo, é figuração: os movimentos de uma reputada chave que não abre nada têm possivelmente grande interesse literário. (...) em Machado de Assis, a chave será aberta pela fechadura.*¹⁸²

¹⁸² SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2000, p. 42.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- 2 GOTLIB BATELLA, Nádia. *Teoria do Conto*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- 3 BOSI, Alfredo. *O Enigma do Olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- 4 _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- 5 _____. et. al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- 6 BROCA, Brito. *Jornalista Político*. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1981. (Coleção Escritores Brasileiros. Antologia & Estudos; 1).
- 7 CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis*. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- 8 _____. "Formação do Cânon Literário". In.: *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatibaia. São Paulo: Edusp, 1975.
- 9 _____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A Queiroz, 2000
- 10 CARONE, Edgard. *A Primeira República (1889-1930): texto e contexto*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.
- 11 CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.23/4.
- 12 CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo. *A História Contada: capítulos de história da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- 13 CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.58.

- 14 COSTA, Emília Viotti. *Da Senzala à Colônia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.
- 15 COSTA, João Cruz. *Pequena História da República*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- 16 COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.
- 17 DIXON, Paul. *Os Contos de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1992
- 18 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Terry Eagleton [tradução: Waltensir Dutra]. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 19 ESPELHO. Revista Machadiana. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, nº 1.
- 20 FACIOLI, Valentim. *Várias Histórias para um Homem Célebre*. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1981. (Coleção Escritores Brasileiros. Antologia & Estudos; 1).
- 21 FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio*. S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 2. ed., 1976.
- 22 FERRARA D' ALÉSSIO, Lucrecia. *Literatura em Cena*. In.: *Semiologia do Teatro / organizadores (da coletânea): J. Guinsburg. Teixeira Coelho Neto. Reni chaves Cardoso*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates; 138).
- 23 FILHO, Barreto. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: AGIR, 1947.
- 24 FLORES DA CUNHA, Patrícia. *Machado de Assis: Um Escritor na Capital dos Trópicos - sobre o conto de MA e de E. A.Poe*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998.
- 25 FURLAN, Stélio. *Machado de Assis. O Crítico. Enigma de um Rio sem Margens*. Florianópolis: Momento Atual, 2003.
- 26 GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- 27 _____. *Machado de Assis: Ficção e História*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio, Paz e Terra, 1986.
- 28 GOMES, Eugenio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Liv. São José, 1958.
- 29 _____. *Machado de Assis – contos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

- 30 GORENDER, Jacob. *O Escravismo Colonial*. São Paulo: Ática, 1980.
- 31 GUIMARÃES, Hélio de S. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 2002.
- 32 HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- 33 LENTRICHIA, Fetal. *Critical Terms*. Tradução: Ubiratan P. de Oliveira. University of Chicago, 1990.
- 34 LUKÁCS, Georg. *Sociologia*. Organizador [da coletânea] José Paulo Netto; [tradução: José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho]. – São Paulo: Ática, 1981.
- 35 MACHADO de ASSIS, Joaquim Maria. *Contos Fluminenses*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955.
- 36 _____. *Histórias da Meia-noite*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955.
- 37 _____. *Histórias sem Data*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955.
- 38 _____. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955.
- 39 _____. *Páginas Recolhidas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955.
- 40 _____. “Instinto de Nacionalidade”. In.: *Obra Completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- 41 _____. Joaquim Maria. *Obras Completas: crítica & variedades*. São Paulo: Globo, 1997.
- 42 MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *Machado de Assis Desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A.
- 43 MASSA, Jean-Michel apud FACIOLI, Valentim. “Várias Histórias para um Homem Célebre”. In: BOSI, Alfredo et al.
- 44 MATOS, Mário. “Machado de Assis, Contador de Histórias”. In: _____. *Machado de Assis, o Homem e a Obra*. São Paulo: Nacional, 1939.
- 45 MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Porto Alegre: Globo, 1935.
- 46 MONTELLLO, Josué. *O Conto Brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro Culturais, s/ data.

- 47 MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- 48 OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. *Arte Literária: Portugal/Brasil*. São Paulo: Moderna, 1999.
- 49 PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- 50 PEACOCK, Ronald. *Formas da Literatura Dramática*. [trad. B. Heliodora]. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- 51 PRADO JR., Caio. *Evolução Política do Brasil: Colônia e Império*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- 52 _____. *História Econômica do Brasil*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- 53 PEREIRA, Astrojildo. "Instinto e Consciência de Nacionalidade". In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1981. (Coleção Escritores Brasileiros. Antologia & Estudos).
- 54 ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- 55 RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- 56 SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- 57 SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2000.
- 58 _____. *Seqüências Brasileiras: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- 59 _____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo – Machado de Assis -*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- 60 SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática. 6 ed., 2002.
- 61 SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC, INL, 1955.
- 62 TORNQUIST, Helena. *As Novidades Velhas: o Teatro de Machado de Assis e a Comédia Francesa*. São Leopoldo: Unisinos, 2002.
- 63 _____. *O Espanto e a Máscara*. Uma análise do papel do narrador em Dom Casmurro. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) 250 p. Porto Alegre:

Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1985.

- 64 TRAVESSIA. *Revista de Literatura*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.
- 65 VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 5. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- 66 WEBER, João Hernesto. *A Nação e o Paraíso: a Construção da Nacionalidade na Historiografia Brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.
- 67 WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.